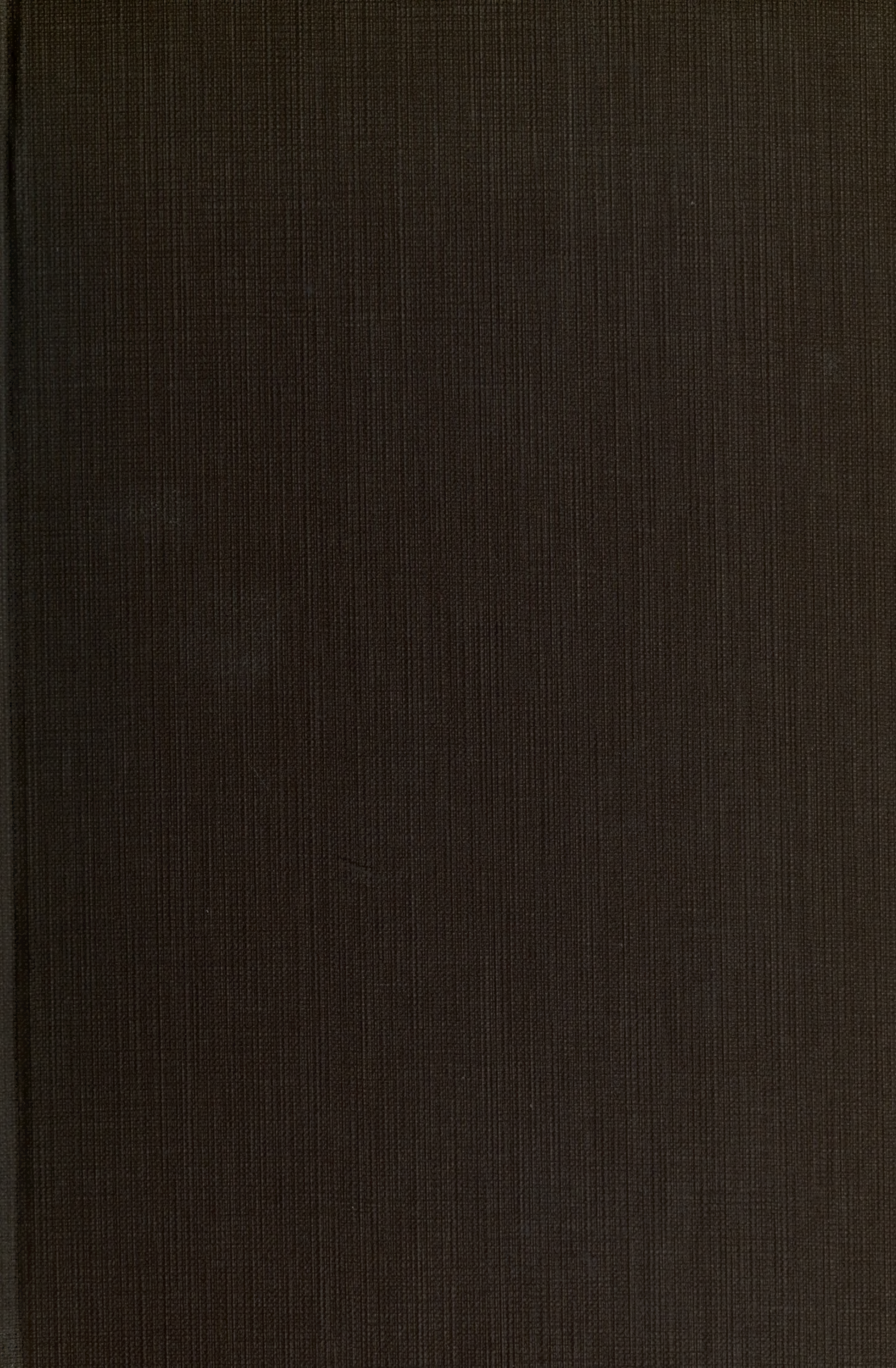
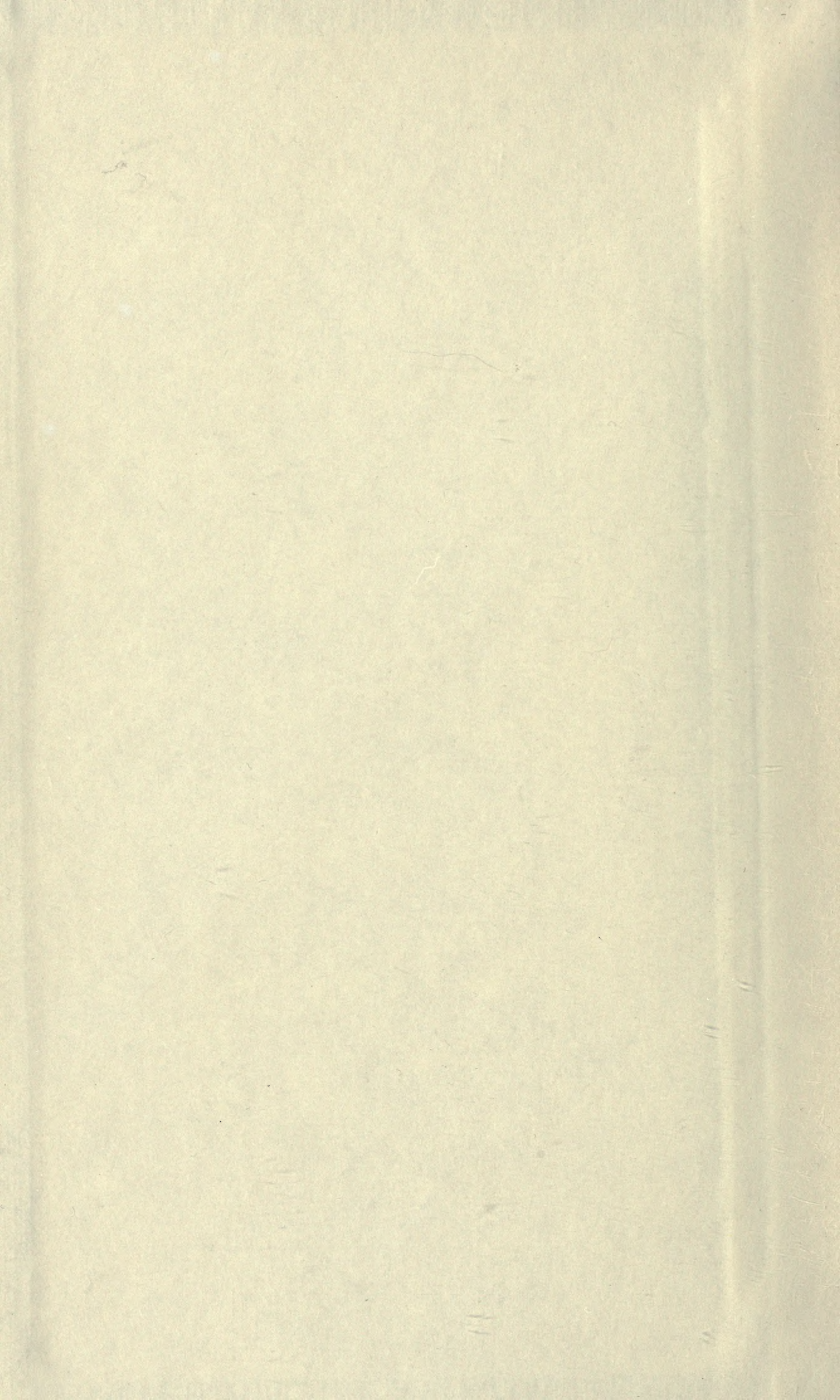
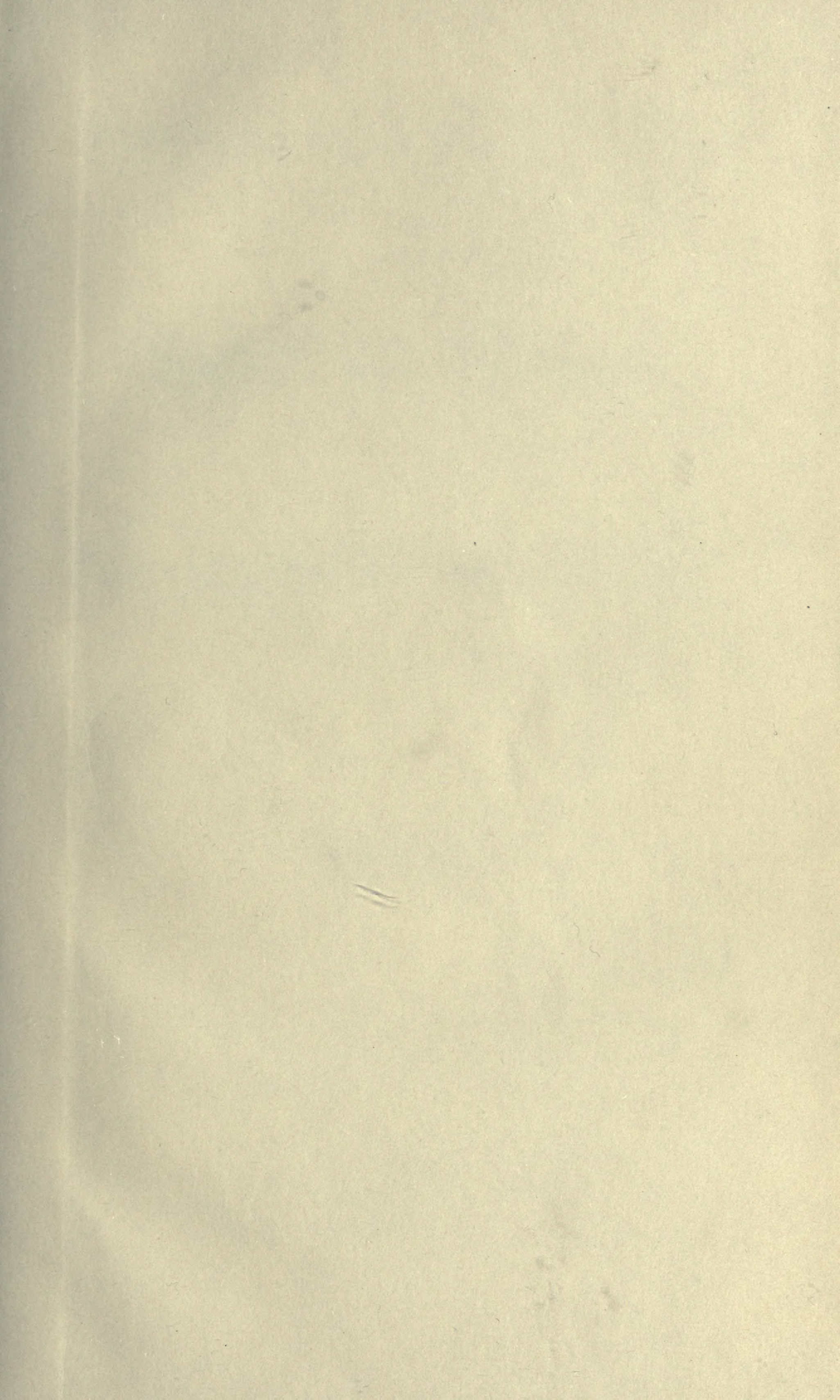
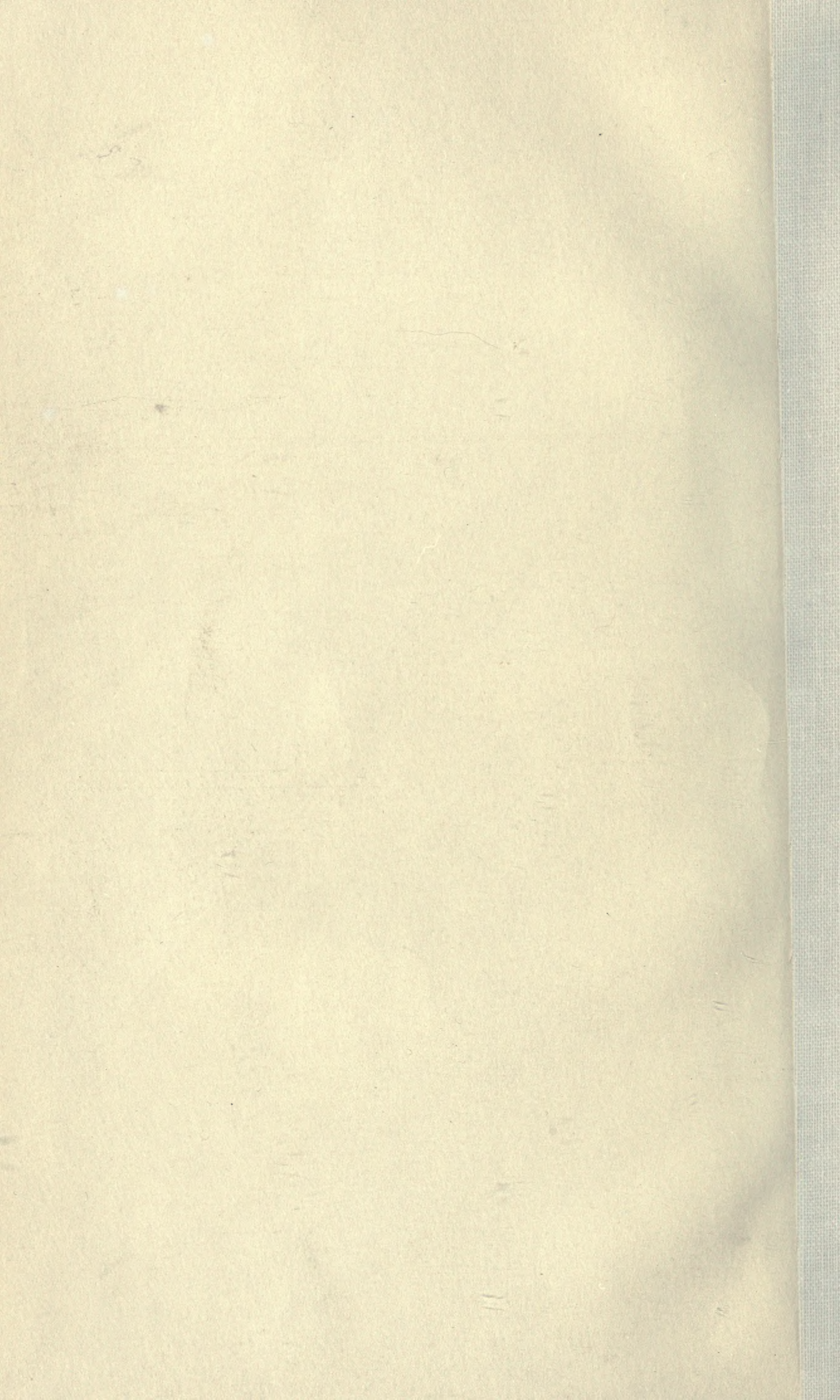








Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft (E. V.) 1910, 2/4
15. Jahrgang

Studien zur Odyssee

I.

Das Zagmukfest auf Scheria

Von

Carl Fries

Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1910


LIBRARY
OCT 28 1964
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, das Phaiakenabenteuer der Odyssee einschließlich der ἀπόλογοι als ein in sich geschlossenes Ganze darzustellen. Es soll gezeigt werden, daß die ganze Episode nicht auf freier Erfindung beruht, sondern daß ein wirklicher Vorgang zugrunde liegt, u. zw. nicht ein einmaliges Ereignis, sondern ein besonders im alten Orient alljährlich sich wiederholender Akt des Kultlebens, der für das gesamte Denken und Empfinden jener Völker von größter Bedeutung war, da das Schicksal jedes einzelnen dann für ein ganzes Jahr bestimmt wurde, und außerdem das äußerliche Schaugepränge der Phantasie reiche Nahrung gab. Aber noch ein anderes war daran geknüpft, die ersten Regungen dramatischer Spiele sind mit dem Zagmuk verbunden, und auch in unserem Abschnitt der Odyssee werden erste Spuren der Tragödie hervortreten. Die Arbeit möchte also zur Kommentierung der Phaiakenepisode und zur Vorgeschichte der attischen Tragödie ein Scherflein beitragen. Allerdings ist sich Verf. der Schwierigkeit seines Unternehmens vollauf bewußt, einmal in dem Gefühl, das gewaltige Material der griechischen und orientalischen Literaturen, das für den Gegenstand zu beherrschen war, nur recht mangelhaft verarbeitet zu haben, und er bittet gleich wegen unzureichender Heranziehung der unübersehbaren Literatur um Entschuldigung. Dann aber herrscht im Lager der klassischen Philologen noch immer eine derartige Abneigung, den Einfluß der altorientalischen Kulturen auf Hellas zuzugeben, daß der Verteidiger dieses Standpunktes sich mit einer Art von Bekennermut ausrüsten muß, um nicht zu verzagen.

Als P. Jensen vor acht Jahren vom assyriologischen Standpunkt an die Homerforschung herantrat, wies man ihn zurück, statt die neue Anregung mit dem Dank aufzunehmen, der ihr zweifellos gebührte. Denn vor seinen Thesen (Zeitschr. f. Assyr. 1902, 125 ff., 413 ff.) war bei den Homerforschern von Babylon wenig zu hören. Aber auch diejenigen Gelehrten, die eine einheitliche Weltanschauung der alten Völker statuieren und Griechenland nicht ausnehmen, Winckler, Jeremias u. a., haben mit den Verfechtern hellenischer Reservatrechte zu kämpfen. Und doch ist es eigentlich gar nicht so schwer zu begreifen, daß die gewaltige babylonische Kultur in ihrer Blütezeit auf die jüngere und damals minderentwickelte der umwohnenden Völker einen starken Einfluß ausüben mußte. Die führende Stellung in kultureller Hinsicht, die man für spätere Jahrhunderte rückhaltlos etwa den Griechen, Italienern u. a. einräumt, will man den Babyloniern für ihre Zeit durchaus nicht zugestehen. Ihr Einfluß durch ganz Indien bis nach China hin wird von den Orientalisten unbedenklich zugegeben (s. Jeremias ATAO[2] 51 u. 152 f.); weshalb sollte Griechenland, das geographisch Babylonien soviel näher liegt und eine viel jüngere Kultur besaß als die östlichen Nachbarn Mesopotamiens, gerade dessen Einwirkungen nicht unterlegen sein, zumal hier die phoinikische Vermittelung durch älteste Aussagen der Hellenen selbst urkundlich belegt ist?[1]

Für die Urgeschichte der Tragödie kommt besonders die S. 234 zitierte Veröffentlichung H. Zimmerns über einige Texte aus der Bibliothek Assurbanipals, die sich mit dem zagmuk oder akîtu beschäftigt, in Betracht; man findet dort auch sorgfältige Angaben über die das Fest behandelnde Literatur. Erfreulich war die Notiz von den in den Turfanfunden entdeckten Sanskritdramen, durch die das höhere Alter der indischen Dramatik, das man früher nur vermuten konnte, bestätigt wird. Hoffentlich

---

[1] Vgl. Winckler, Babylonische Kultur S. 4 ff., Babylon. Geisteskultur S. 30 ff.; Christ, Griech. Literaturgesch., 5. Aufl., her. v. W. Schmid, S. 12 f.; Lehmann-Haupt, Babyloniens Kulturmission einst und jetzt S. 4 ff.; meine Ausf. in: Das philosophische Gespräch von Hiob bis Platon S. 116 u. Klio III 372.

dauert die Veröffentlichung dieser Fragmente nicht mehr lang. Für das attische Drama bedeutet Wilamowitz' Herakles einen Höhepunkt, auch W. Reich, Der Mimus, sowie Horovitz-Kern, Spuren griechischer Mimen im Orient, haben unsere Kenntnis bedeutend gefördert. Auch im Folgenden soll das griechische Drama, allerdings von einem anderen Standpunkt, behandelt werden. Das Verfahren ist induktiv. Das Material wird erst zusammengebracht und zuletzt wird das Ergebnis daraus gezogen.

Der Schwächen seiner Arbeit ist Verf. sich wohl bewußt, sie beruhen z. T. auf äußeren Gründen. Die Arbeit sollte eigentlich in einem größeren Zusammenhang erscheinen. Da die Veröffentlichung des Ganzen aber wegen des Umfanges auf Schwierigkeiten stieß, war eine Teilung erforderlich. So erklären sich vielleicht manche Unebenheiten und andre Mängel, für die der Leser hiermit um Entschuldigung gebeten sei. Auch das sei vorausbemerkt, daß der Verf. sich des vielfach hypothetischen Charakters seiner Aufstellungen, besonders in den späteren Abschnitten, durchaus bewußt ist und für nichts dankbarer wäre als für eine überzeugende Widerlegung. — Der zweite Teil dieser Odysseestudien soll sich mit Odysseus' Aufenthalt auf Ithaka beschäftigen.

Berlin, im August 1910.

C. F.

Inhalt.

Seite

I. Pompe.

Glanzvoller und heiterer als alle anderen Teile der Odyssee mutet der Sang von den Phaiaken und ihrer lieblichen Insel an. Wo sonst in dem Epos friedlicher Idyllik Raum gegeben wird, überall mischen sich unter helle Farben doch die Schatten menschlicher Bedürftigkeit. So fröhlich in Lakedaimon getafelt wird, wehmütige Erinnerungen trüben die heitere Stimmung; so traulich die Herden und Hürden des Eumaios dargestellt werden, man atmet nicht frei auf in dieser drückenden Sphäre, das Quälende, Bängliche der geschilderten Zustände schmälert den friedvollen Eindruck dieser anheimelnden Bukolik. In schattenloser Glanzfülle strahlt uns dagegen Scheria mit seinem bunten Hafen, seinem Volksgewimmel, seinen Gärten und Palästen, seinen Gesängen und Festen entgegen. Hier verschwinden alle Schrecken irdischer Unzulänglichkeit, Mensch und Gott genießen fast gleicher Seligkeit und selbst der Dulder, der vielgeprüfte, dem Meerschaum entronnen, glättet hier seine Stirn, feiert mit den Feiernden und kürzt die Nacht durch mannigfaltig wundersamen Fahrtbericht. Eine Feststimmung durchzieht die ganze Phaiakendichtung von Anfang bis zu Ende, und die Wirklichkeit setzt um so trüber ein, wenn der gefeierte und reichbeschenkte Gast des Alkinoos, der Märchenerzähler von Scheria als elender Bettler in die zuerst so düstere Ithaka einzieht. Hier alles Grau in Grau, dort flutendes Licht.

Seltsam muß es eigentlich anmuten, daß Odysseus' Aufenthalt bei den Phaiaken so überaus breit und eingehend geschildert wird, daß er kurz vor der Ankunft in der lang ersehnten Heimat hier noch einmal in vollem Behagen ausruht und dem

Genuß des Augenblickes lebt, wie es doch der ganze Ton der Episode erkennen läßt, wenn auch des Sängers Lied eine vorübergehende Rührung erzeugt. Das erste Wiedersehen und -erkennen der Heimat erscheint dagegen farblos und nüchtern. In Scheria wird der Einzug mit Aufbietung aller poetischen Darstellungsmittel geschildert; es erweckt nahezu den Eindruck, als ob der Held nach langer Irrfahrt endlich in die gesuchte Heimat zurückgekehrt, mit Festen und Geschenken am Väterherde aufgenommen werde. Als nackter Hilfeflehender erscheint er zu Anfang im Uferdickicht, als hochgeehrter Freund des Königs und der Fürsten ist er nachher der Mittelpunkt des Lebens auf der Insel. Es wird nicht gerade gesagt, und doch hat man den Eindruck, als ob mit seinem Eintritt in Scheria eine Periode erhöhten Glückes für die Phaiaken begönne, die von ihm wie von einem Gotte zu neuem Lebensgefühl, zu neuer Daseinslust aufgefordert würden. Tatsächlich hat der Besuch auch eine tiefere Bedeutung, von alters her prophezeit hat er die Wirkung, daß die Geleitung der Fremden zu Schiff von der Zeit an aufhört. — Weshalb erzählt Odyseus hier all seine früheren Abenteuer, so daß zwischen der Reisestation und dem Endziel noch ein außerordentlicher Aufenthalt in der Erzählung entsteht. Alles drängt zum Ende, da setzen die Apologe ein. Wäre es nicht natürlicher gewesen, diese Berichte bis auf Ithaka zu versparen und etwa in langen Nächten bei Eumaios statt anderer, erdichteter Abenteuer nach der Wiedererkennung die wahren einzuschieben? Oder bei Kalypso, bei der es an Zeit gewiß nicht fehlte, oder bei Penelope, für die ψ 310 nur eine kurze Rekapitulation abfällt?

Es hat meinem Gefühl nach mit der Phaiakenepisode eine eigene Bewandtnis. Sie bildet eigentlich ein Ganzes für sich, das mit Odysseus nichts gemein hat. Um gleich alles im voraus zu sagen, es ist ein mythischer Vorgang, eine Kultlegende, die hier des sakralen Gewandes entkleidet dem Rahmen des weltlichen Epos angepaßt erscheint. Es ist der Lichtgott, der Jahresheld, der junge Frühling, der den Sterblichen erscheint, von ihnen festlich eingeholt und mit gebührender Feierlichkeit in sein neues Reich eingesetzt wird. Davon schimmert nicht mehr viel im ζ und den folgenden Gesängen hindurch, aber, wie mich dünkt,

gerade genug, um die Grundrisse dieses uralten Unterbaues noch mit aller Deutlichkeit erkennen zu lassen. Diese Grundrisse bloßzulegen, möge im folgenden versucht werden.

Der Hauptinhalt aller Mythologie ist die Himmelsreise des Tagesgestirns und seine Entsprechung im Jahreslauf und der Wiederkehr des Frühlings. Das ist der letzte Grundgedanke der ganzen Odyssee und das verdichtet sich in der Phaiakenepisode eben zu einer besonders deutlichen Darstellung des Vorgangs. Wenn ich nicht irre, handelt es sich um die Darstellung der festlichen Einholung des Gottes mit großer Prozession und daran anschließenden Lustbarkeiten. Der Gott des neuen Lichtes, des neuen Frühlings zieht ins Land, Jubel ergreift das ganze Volk; das große Ereignis, das von Babylon bis auf die Gegenwart überall sei es als Zagmuk-, Sakäen-, Saturnalien-, Lichtmeß- oder Karnevalsfest ernst oder heiter von jung und alt begangen wurde und wird, bildet m. E. den Hintergrund unserer Dichtung.

In einer babylonischen Inschrift aus der Arsacidenzeit, die aber auf alten Vorstellungen beruht[1], wird erzählt, daß beim Wintersolstitium die Töchter von Ezida in das Haus des Tages übersiedeln, um die Tage zu verlängern, daß andererseits die Töchter von Esagil im Sommersolstitium in das Haus der Nacht übersiedeln, um die Tage zu verkürzen, d. h. die Götter des Nebotempels werden im Winter aus Borsippa nach Babylon, die Götter des Marduktempels in Babylon im Sommer nach Borsippa gebracht[2]. Die Himmelserscheinungen als Töchter von Esagila ziehen im Sommer in Prozession nach Ezida, in das Haus der Nacht, die Töchter von Ezida in das Haus des Tages[3]. Die alte Anschauung, die in dem Lehrbuch von Borsippa aus dem Jahre 138[4] niedergelegt ist, beruht auf dem Wechsel von Sommer und Winter, dem wichtigsten Naturereignis, an das der Kultus aufs nachdrücklichste anknüpft. Die wichtigste Feier ist die Wiederkehr des Lichts, an sie schließt sich eine Fülle von sakralen Einrichtungen, sie wird zum ernstesten, dann zum

[1] Jeremias ATAO[2] 444, 574 u. 607.

[2] Zimmern KAT[3] 400, 632. Jensen Kosmologie 84 ff.

[3] Straßmaier u. Epping in der Ztschr. f. Assyr. VI 228.

[4] s. vor. Anm.

heitersten Volksfeste. Die Rückkehr des Lichts wird zur konkreten Heimführung des im Winter fern weilenden Gottes, figürlich und bildlich wird das dargestellt, dann auch mimisch; Marduk, der Frühlingsgott wird bei Jahresbeginn von dem nachbarlichen, dem Nachtgott Nebo heiligen Borsippa nach seiner Residenz Babylon, seinem Sommertempel Esagil gebracht, wo er dann die Geschicke für das beginnende Jahr bestimmt. In festlicher Prozession wird der Gott hereingeleitet. Ausgelassene Karnevalsfröhlichkeit beherrscht das ganze Volk, Herren und Knechte vertauschen ihre Rollen und von toller Saturnalienlustigkeit hallen die Ufer des Euphrat wieder. Über die betr. Tempel und die Prozession haben neuere Ausgrabungen Licht verbreitet. Esagila heißt: Haus der Erhebung des Hauptes[1]. Im östlichen Teil dieses Tempels befanden sich 16 Göttergemächer, in denen neben anderen Gottheiten Nebo und seine Gemahlin Tašmet wohnten. Sie thronten sonst in Borsippa, aber beim Jahresanfang begaben sie sich nach Babylon; der Teil des Tempel Esagila, in dem sie dann Wohnung nahmen, hieß ihnen zu Ehren auch Ezida wie ihr Tempel in Borsippa. In den übrigen 14 Gemächern mögen da die eben erwähnten Töchter Esagilas bzw. im Winter Ezidas gewohnt haben[2]. Die Bedeutung des Heiligtums war so groß, daß noch Antiochos Soter es wiederherstellen wollte und daß noch heutigentags die mohammedanische Bevölkerung eine religiöse Scheu vor der einst geweihten Stätte hegt[3]. Zum Tempel Esagila führte die große Prozessionstrasse Aiburschabu, die jetzt großenteils ausgegraben worden ist[4]. Sie führte mitten durch die Stadt, die sie im Norden verließ, ihre Breite betrug 10—20 Meter; die kunstvolle Pflasterung und Ausschmückung stammte hauptsächlich von Sanherib, Nabopolassar und Nebukadnezar her. Die Seitenwände waren prächtig mit Darstellungen von Löwen auf emaillierten bunten Ziegeln und weißen Inschriften

---

[1] Weißbach, Das Stadtbild von Babylon AO V 4, 20.

[2] Weißbach S. 20.

[3] Weißbach 21.

[4] S. Koldewey, Die Pflastersteine von Aiburschabu in Babylon, Veröffentl. d. Deutschen Orientges. 1901. Hommel, Geogr. u. Gesch. 324 ff. 336, 1; 391, 2.

auf blauem Grunde verziert[1]. All dieser Schmuck diente den einziehenden Gottheiten zur Ehre, wie die Inschriften der Pflastersteine noch erkennen lassen. Am 8. Nisan, dem Anfang des Zagmukfestes, verließ Marduk Esagila und begab sich nach der Schicksalskammer Du-azag, wo er im Verein mit den anderen Göttern die Schicksale des neuen Jahres bestimmte. Zu diesen Schicksalstafeln vgl. die Lostäfelchen der Moiren, sortes, fata scribunda. S. Lukian Hermot. 39 ff. Hom. Hymn. Herm. 552, Roscher Philol. 1901, 373. Am 11. Nisan kehrte er zurück und wurde mit einem Hymnus begrüßt, dessen Text noch erhalten ist[2]. Die Schiksalskammer befand sich nach Weißbachs Vermutung[3] am Nordende der Straße Aiburschabu, nördlich von dem auf dem Gasr-Hügel gelegenen Palast, so daß der Gott nach Norden hinauf und am 11. nach dem südlichen Esagila zurückzog. Das Bild Marduks wurde auf einem Schiff, das wohl auf Räder gesetzt war[4], auf der heiligen Straße einhergefahren. Nebukadnezar sagt von dem Fahrzeug (KB III 2, 17):

71 Das Schiff des GAN. Ul-Kanals

72 Das Fahrzeug seiner Fürstlichkeit.

Col. IV, 1 Das Schiff der Prozession am Neujahrstage, 2 dem Feste von Šuanna, 3 seine Masten(?) 4 und die Kajüten im Innern 5 bekleidete ich 6 mit einem Überzug(?) von šaššu und edlen Steinen[5]. Daß hier astrale Vorgänge versinnbildlicht und vielleicht die Sonne auf ihrem Schiff dargestellt wurde[6], sollte allgemein annerkannt werden. Ganz kurz sei hier schon auf die Ähnlichkeit mit den großen Panathenäen in Athen und ihrer Schiffsprozession hingewiesen, eine Einzelheit, an der der große Kulturzusammenhang jener Epoche wieder einmal

---

[1] Weißbach 27 f.

[2] Mitt. d. Deutsch. Orientges. No. 9 S. 17 ff.

[3] S. 24.

[4] Winckler, Forsch. II 168 Babylon. Kultur 39; Delitzsch, Handw. 75a. Babel u. Bibel I 20, 59; Wiedemann zu Herod. II S. 224; Lehmann-Haupt, Samaššumukin II 71; Ed. Meyer, Sitzungsber. Berl. Ak. Wiss. 1900, 626; Hommel Geogr. u. Gesch. 314, 1; Roschers Myth. Lex. I, 652 u. II 2348; Jeremias, Die Panbabylonisten[2] 95, Babylonisches im NT. 70; Amiaud, Zeitschr. f. Assyr. III 41; Jeremias ATAO 44.

[5] Abbildung eines Götterschiffes in Roschers Myth. Lex. II 2348.

[6] S. Winckler, Babylon-assyr. Gesch. S. 35.

deutlich zutage tritt. Die griechische wie die babylonische Prozession gelten der Heimkehr des Lichts und dem Neujahr, wie denn auch Ut-napištim vor seiner Flutfahrt ein Fest veranstaltet, „wie zur zeit des Neujahrsfestes,“ gewiß, denn seine Fahrt ist eben die Sommerreise und sein Aufbruch entspricht der Morgenfrühe, dem Sonnenaufgang, dem Jahresbeginn. Im Volke herrscht Festfreude und Karneval. Sieben Tage wird nicht gearbeitet, die Sklaven sind den Herren, die Schwachen den Mächtigen gleich[1].

Gewiß, es ist bis jetzt recht wenig, was man hier für eine Parallele mit ζ η ϑ in Anspruch nehmen könnte, und doch wird schon jetzt bei unbefangener Prüfung die Ahnung eines Zusammenhanges dämmern.

Der Mächtige, der Held zieht ein, hier wie dort, eine Wagenfahrt verbindet beide Örter, Festesjubel schließt sich an den Einzug an. Leider ist unsere Kenntnis des babylonischen Festes lückenhaft, doch bietet die Vergleichung mit den entsprechenden Festen anderer Völker eine Handhabe, das babylonische reš šatti und sein Zeremonial zu ergänzen, und dann wird die Frage nach obigem Zusammenhang aufs neue zu prüfen sein.

Auch in Ägypten wurde der Neujahrsanfang festlich begangen, den Höhepunkt erreicht die Feier, wenn das Volk „die Schönheit seines Herrn schaut“, wenn das Götterbild gezeigt wird. Man nimmt es aus seinem Tempel und führt es in einem leichteren Schrein einher, Priester geleiten es. Auf steinernen Untersätzen wird es in der Stadt oder in Tempelvorhallen ausgestellt. Der Vorhang wird zurückgezogen und die Menge jauchzt der enthüllten Gottheit zu. Der Schrein wird auf einer Unterlage getragen, der oft die Form eines Schiffes hat[2]. Ermans Erklärung hierfür, dem „Ägypter, dessen Land ja fast nur den Verkehr zu Wasser kennt, gilt das Schiff als das natürlichste Beförderungsmittel“[3], reicht bei weitem nicht aus, natürlich ist auch hier, im Sonnenlande Ägypten, an die Sonnenbarke zu denken. Der Gott besaß auch ein wirkliches Schiff, um

[1] Winckler, Babylon. Kultur 46.
[2] Erman, Ägypt. Religion 51 f. Jeremias, Panbabylonisten.[2] 55.
[3] l. c. u. Ägypten 377.

einen befreundeten Gott in einer anderen Stadt besuchen zu können. Die meisten Prozessionen erstreckten sich aber nicht über das Weichbild der Stadt, sie geleiteten den Gott von seinem Tempel zu einem anderen Tempel, und mannigfache Legenden aus dem Leben des Gottes dienten zur Deutung der dabei vollzogenen Zeremonien und zur Erklärung des zurückgelegten Weges. Das Fest stellt einen Tag aus dem Leben des Gottes dar, und schon in ältester Zeit wurden solche Vorgänge geradezu dramatisch aufgeführt[1]. Auch allerlei andere Vorführungen, Tänze, Kämpfe fanden bei solchen Festen statt,[2] wie das auch für Babylon anzunehmen ist. Die Gebräuche bezogen sich offenbar auf die Thronbesteigung des Horus und kamen später auch bei der Thronbesteigung des irdischen Königs zur Anwendung. (Erman 54.)

Ägyptische Festkalender von Edfu aus hellenistischer Zeit schildern eine Horusprozession[3]. Da zieht Horus aus dem Tempel in Edfu von Chons begleitet andern Göttern entgegen, die ihn besuchen wollen. Die Götter von Edfu besteigen das Schiff der Gäste und fahren mit ihnen gemeinsam in die Stadt zurück. Daselbst verleben sie frohe Tage, sie „setzen sich und trinken und feiern einen Festtag vor diesem ehrwürdigen Gotte, sie trinken und salben sich und jubeln sehr laut, zusammen mit den Einwohnern der Stadt“. (Erm. 215.)

So leben die Phaiaken, so malt sich Odysseus das höchste Glück des Lebens im Anfange des ι aus! Am ersten Festtag wird die Götterschar zu einem „oberen“ Tempel am Küstenrand geleitet, alles läßt sich auf die Erde nieder, der „Schreiber des Gottesbuches“, hier soviel wie der Sänger, feiert den Sieg des Horus. Die Götter selbst sitzen dabei auf ihren Thronen und blicken auf Horus und „Freude durchzieht Edfu.“

---

[1] Erman Äg. Rel. 53, der auch eine Abbildung eines Götterschiffes gibt, teilt die Beschreibung einer solchen Aufführung nach einem Denksteine der Kgl. Sammlung mit. Vgl. auch Macrob. Sat. I 23, wo eine Prozession im Heliopolis beschrieben wird, bei der subeunt plerumque provinciae proceres raso capite longi temporis castimonia puri. Die Kahlköpfigkeit ist hier bemerkenswert.

[2] Herod. II 63, Erman 54.

[3] Erman 214ff.

Es soll hier keine Parallele mit Odysseus, dem Sänger, der seine Taten besingt, und den lauschenden Phaiaken gezogen werden[1].

Nach dreizehntägiger Feier kehren die Gastgötter in ihre Heimat zurück und die Götter von Edfu beziehen wieder ihre Tempel. Der Stadt ist die Ruhe wiedergegeben, der Festrausch verflogen — wie nach Odysseus' Abreise von Scheria.

Es gab dann noch Prozessionen der Lotusblume, der Hathor und die Wasserfahrt der Mesektetbarke, Prozessionen der Isiskuh, des Chonsu und der Isis. Siehe Ginzel Chronologie S. 205f.

Apulejus schildert eine Isisprozession in Kenchreai bei Korinth[2]. Soldaten, Fechter, Jäger und groteske Masken ziehen voraus. Es folgen weißgekleidete Frauen, die den Weg mit Blumen bestreuen, Männer mit Lichtern und Fackeln und Sänger, dann singende Priester mit geschorenem Haupte und endlich die Götterbilder selbst. Diese werden dann im Schiff zum Tempel feierlich zurückgeführt.

Herodot hält Ägypten für das Heimatland aller Prozessionen. Πανηγύρις δὲ ἄρα, sagt er, καὶ πομπὰς καὶ προσαγωγὰς πρῶτοι ἀνθρώπων Αἰγύπτιοί εἰσι οἱ ποιησάμενοι καὶ παρὰ τούτων Ἕλληνες μεμαθήκασι· αἱ μὲν γὰρ φαίνονται ἐκ πολλοῦ τευ χρόνου ποιεύμεναι, αἱ δὲ Ἑλληνικαὶ νεωστὶ ἐποιήθησαν· (II 58.) Über die ägyptischen Prozessionen macht er interessante Mitteilungen: πανηγυρίζουσι δὲ Αἰγύπτιοι οὐχ ἅπαξ τοῦ ἐνιαυτοῦ, πανηγύρις δὲ συχνὰς μάλιστα μὲν καὶ προθυμότατα ἐς Βούβαστιν πόλιν τῇ Ἀρτέμιδι, δεύτερα ἐς Βούσιριν πόλιν τῇ Ἴσι, ferner nach Sais für Athene, nach Heliopolis für den Sonnengott, nach Buto für Leto und nach Papremis für Ares. (II 59.)[3] Die Prozession nach Bubastis wird näher beschrieben. Auf den Schiffen wird mit Klappern, Flöten u. a. ein lautes Getöse verursacht. An jeder Stadt wird angelegt und da αἱ μέν τινες τῶν γυναικῶν ποιεῦσι τά περ εἴρηκα, αἱ δὲ τωθάζουσι βοῶσαι τὰς ἐν τῇ πόλι ταύτῃ γυναῖκας, αἱ δ' ὀρχέονται, αἱ δ'ἀνασύρονται

[1] Vgl. das arab. Hoseinfest an dem die Mollahs überall die Taten und Leiden Hoseins erzählen. Eerdmans Ztschr. f. Ass. IX.

[2] Ap. Met. XI 8 599. Erman Äg. Rel. 251f. Zum Totenschiff vgl. Arch. f. Religionswiss. 1905, 180ff.

[3] Über die Götternamen s. Wiedemann. z. d. St.

ἀνιστάμεναι. ταῦτα παρὰ πᾶσαν πόλιν παραποταμίην ποιεῦσι. (II 60). In Bubastis wird dann eifrig gezecht und mehr Wein konsumiert als im ganzen übrigen Jahr.

Vgl. Wiedemann, Herod. II 250, 261, 265, 589.

Otto, Priester und Tempel im hellenist. Ägypten über κωμασίαι I 10 u. a. über die Pompe des Philadelphos I 145 ff.

Über hethitische Reliefs mit Prozessionsdarstellungen vgl. Macridy-Bey, La porte des sphinx à Euyuk. Mitt. d. Vorderasiat. Ges. 1908, 189 ff; Erman Äg. Rel. 179 u. a.

Bei der Beschreibung des Perserheeres erwähnt Herodot auch die ἱροὶ Νισαῖοι καλεύμενοι ἵπποι (VII 40) ὄπισθε δὲ τούτων τῶν δέκα ἵππων ἅρμα Διὸς ἱρὸν ἐπετέτακτο τὸ ἵπποι μὲν εἷλκον λευκοὶ ὀκτώ, ὄπισθε δὲ τῶν ἵππων εἵπετο πεζῇ ἡνίοχος ἐχόμενος τῶν χαλινῶν· οὐδεὶς γὰρ δὴ ἐπὶ τοῦτον τὸν θρόνον ἀνθρώπων ἀναβαίνει. Cf. VII 55, VIII 115, wo die Entführung des Wagens durch die Thraker erzählt wird. Interessant ist, daß also der Kriegszug auch gleichsam als Prozession empfunden wird. Für die Götter wird eben gekämpft, die Götter kämpfen selbst für die Heere. In den Feldzeichen sind sie versinnbildlicht, von den Babyloniern[1] bis zu den römischen Legionen[2]. Auch die Bundeslade der Israeliten ist vergleichbar[3]. Aus der Zeit des älteren Kyros schildert ein hier recht glaubwürdiger Bericht einen Aufzug verwandter Art: voranschreiten vier dem höchsten Gott geweihte Stiere u. a. μετὰ δὲ τοὺς βοῦς ἵπποι ἤγοντο θῦμα τῷ Ἡλίῳ· μετὰ δὲ τούτους ἐξήγετο ἅρμα λευκὸν χρυσόζυγον ἐστεμμένον Διὸς ἱερόν· μετὰ δὲ τόδε Ἡλίου ἅρμα λευκὸν καὶ τοῦτο ἐστεμμένον ὥσπερ τὸ πρόσθεν· μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο τρίτον ἅρμα ἐξήγετο φοινικίσι καταπεπταμένοι οἱ ἵπποι, καὶ πῦρ ὄπισθεν αὐτοῦ ἐπ' ἐσχάρας μεγάλης ἄνδρες εἵποντο φέροντες[4]. Dann folgt Kyros selbst, wie oben Xerxes. Es ist eine Art von Triumphzug der Götter, eine Prozession, bei der das Feuer deutlich den astralen Gedanken symbolisiert. Entsprechend, z. T noch interessanter ist Curtius' Bericht: Super tabernaculum, unde ab omnibus conspici posset, imago solis crystallo inclusa fulgebat. Ordo autem agminis

[1] Sarre, Babylon. Feldzeichen, Klio. III.
[2] Cumont, Die or. Relig., deutsch v. Gehrich S. 175 u. a.
[3] Dibelius, Die Lade Jahves 59 ff.
[4] Xen. Cyrupaed. VIII 3, 12.

erat talis. Das ewige Feuer wird auf silbernen Altären vorangetragen. Singende Magier folgen. Magos trecenti et sexaginta quinque iuvenes sequebantur — diebus totius anni pares numero; quippe Persis quoque in totidem dies discriptus est annus. Currum deinde Jovi sacratum albentes vehebant equi: hos eximiae magnitudinis equus, quem Solis appellabant, sequebatur. Vom Wagen des Königs heißt es: utrumque currus latus deorum simulacra ex auro argentoque expressa decorabant[1]. Also auf dem Zelt funkelt das Sonnenbild.

Die 365 Jünglinge bedürfen keiner Erklärung, deutlicher können die Tatsachen nicht sprechen. Die weißen Götterrosse und das Sonnenroß schließen sich ergänzend an. Cf. Dio Prus. Borysthen. 448ff. M. Philostr. v. Apol. III 48.

An den ägyptischen Kult erinnert die feierliche Enthüllung des Mithrasbildes vor den Mysten[2], was wohl als Endpunkt einer Prozession aufgefaßt werden könnte. Die Enthüllung entspricht, wie dort, bestimmten Himmelsvorgängen.

Auch für Indien finden sich Entsprechungen. Krischna wird von Akrura festlich eingeholt, „je näher er kam, desto inniger fühlte er das Glück, das ihm beschieden sei, den Mächtigen zu sehen, der auf Erden erschienen“[3]. Auf seinem Wagen fährt Akrura den Gott, der sich unterwegs herrlich offenbart, bis in die Stadt. Am Tor aber sagt Akrura zu Krischna und seinem Begleiter: „Zu Fuße mögt ihr Helden nun weitergehen, ich werde im Wagen in die Stadt einfahren[4]. Man denkt unwillkürlich an Nausikaa, die den Odysseus auffordert, vor der Stadt zurückzubleiben und später allein einzuziehen. Auch Odysseus folgt zu Fuß dem voranziehenden Wagen. Krischna zieht glanzvoll ein und entfaltet seine ganze Macht und Hoheit. Prozessionen waren den Indern stets geläufig, wie Augenzeugen zu berichten wissen. Auf kostbarem, mit Symbolen geschmückten Wagen wird das Idol von Menschen gezogen und mit Musik und Tanz begleitet[5].

---

[1] Curt., de gest. Alex. III 7, 11 sqq.

[2] Cumont, Mysterien, dtsch. v. Gehrich S. 124.

[3] A. Paul, Krischnas Weltengang, München 1905, S. 49.

[4] Paul, 63 cf. 56f.

[5] z. B. Sonnerat, Reise nach Ostindien u. China, deutsch, S. 188.

Wie dabei vedische Sonnwendbräuche gelegentlich auffallend an römische Festriten gemahnen, ist sehr lehrreich[1]. Das Gemeinsame sind schließlich die Naturvorgänge, die hier wie dort zugrunde liegen[2]. Berühmt waren besonders die Prozessionen von Dschaggernaut. Die Hauptzeremonie ist die Heimführung der Idole auf großen, sechsrädrigen, z. T. 19 m hohen Wagen, die mit weißen und blauen hölzernen Pferden bespannt sind. Gezogen werden die Wagen von der Volksmenge[3]. An Prozessionen erinnert das Umfahren oder Umgehen ehrwürdiger Dinge. Der König umfährt an einem Festtage auf dem weißen Elefanten mit großem Pomp von rechts die Stadt Rajagaha[4]. Bei Hemaçandra heißt es: Und nachdem sie alle drei den Herrn Sudharman, wie es sich gebührt, durch zwölfmaliges gläubiges Umschreiten geehrt hatten usw.[5].

Das Fest der Tempelweihe wird von den Indern mit Prozessionen gefeiert und dauert viele Tage lang. Das Idol wird umhergetragen und auf eine Art von Schwan gesetzt, dann auf Bilder eines Löwen und eines Vogels u. a. Der siebente Tag ist für das Opfer bestimmt, die Prozession ruht dann. Am zehnten Tage ziehen Tausende von Menschen an dem großen Wagen, auf den das Götterbild gestellt ist. Brahmanen fächeln ihm unaufhörlich Luft zu. Laute Musik ertönt dazu[6]. Im Mai wird der Vorabend des Neumonds mit Prozessionen gefeiert. Im Juli wird Parvadi in Prozession umhergefahren[7]. Krischnas Geburtstag wird ähnlich gefeiert[8]. Am Abend des Pongolfestes, das sich auf die Rückkehr der Sonne von Norden bezieht, wird der Götze auf einem hölzernen Pferde umhergefahren[9].

Wenn L. v. Schröder mit seiner neuen Deutung von Rigveda IX 112 recht hat[10], worüber nur der Sanskritkundige zu urteilen

---

[1] Oldenberg, Rel. d. Veda 444f. Vgl. auch Weber, Ind. Stud. XIII 231.
[2] S. auch Hillebrand, Roman. Forsch., 1890, 300f. Orelli Religionsg. 514.
[3] Vgl. Hüsing in Gölls Mythologie[8] 386f. und die Abbildung daselbst
[4] Jatakam 122, S. 466 Dutoit.
[5] Hemaçandra, deutsch v. Hertel, 49.
[6] Sonnerat. l. c. I 188f.
[7] ib. 191f.
[8] ib. 195, vgl. 197ff.
[9] ib. 201.
[10] L. v. Schröder, Mysterium und Mimus in Rigveda 408f.

vermag, so liegt in dem erwähnten Gedicht der poetische Text zu einer sehr buntgemischten Prozession. Da reden der Arzt, der Wagner, der Schmied, der Frosch, der Dichter u. a., die gleichsam in kultischer Maskerade umherziehen und Gaben heischen. Übrigens waren auch die Yâtras, jene volkstümlichen Krischnaspiele, anfänglich wohl festliche Umzüge, wie der Name andeutet[1].

In China wird das Drachenbootfest begangen, indem auf jedem Fluß am 5. Tag des fünften Monats beleuchtete Schiffe in Drachenform dahinfahren. Auch Wettfahrten sind damit verbunden[2].

In Japan finden vor einer dramatischen Aufführung lange Prozessionen durch die Straßen statt, die vom Morgen bis zum Mittag dauern[3] und an ähnliche Veranstaltungen in unseren mittelalterlichen Städten erinnern. Auch bei dem Bonfest veranstalten die Japaner Umzüge[4].

Auch China liefert Beispiele. An den ersten drei Tagen ziehen die Männer und Frauen Pekings zu einer Pagode hinaus und umwandeln sie[5]. Bei einem Dankopfer für glückliche Genesung geht der Vater des wiederhergestellten Kindes mit einem Räucherbecken voraus, Verwandte folgen ihm, die einen Schrein mit dem Götzenbild tragen. Am Abend tragen je zwei der Anwesenden die Opfertische, je einer die Krummstäbe mit dem Opferpapier. Der Vater folgte mit brennenden Kerzen den Trägern des Opferschreins. Die Prozession geht zu einem Tempel. Alle Papiergegenstände werden mit den Kerzen in Brand gesteckt, während der Familienälteste sich auf sein Antlitz niederwirft[6]. Am achten des zweiten Monats ist der Geburtstag des Buddha, dessen Holzbild dann mit Fahnen und allerlei Spielen durch die Stadt getragen wird, ähnlich am 28. des

---

[1] Nach N. Chattopadhyâya, The Yâtras, London 1882, Diss. S. 2, und Schröder Indiens Litt. u. Kultur 579. Vgl. auch Weber Ind. Stud. XIII 231.

[2] Heigl, Religion u. Kultur Chinas I 160.

[3] Klein, Geschichte des Dramas III 507.

[4] Weipert, Mitteilgn. d. Deutschen Ges. f. Natur- u. Völkerkd. Ostasiens, Bd. VIII 2, 151 f. u. ö.

[5] Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerkde 1901, 50.

ib. 60f.

3. Monats[1]. Im vierten Monat finden große Wallfahrten auf die Tempelberge im Westen Pekings statt. Dabei spielen die Gaukler eine große Rolle, die ebenso wie die Pilger ursprünglich kostenfrei bewirtet wurden[2]. Im siebenten Monat ziehen Kinder mit Laternen durch die Straßen und singen: Lotusblumenlampen, Lotusblumenlampen, heute zünden wir euch an, morgen werdet ihr fortgetan[3]!

In Mexiko wird der Gott Xochipilli an seinem Fest auf einer Maisbahre getragen und Priester mit Muschelhörnern schreiten ihm in Prozession voran[4]. Auch sonst finden sich bei den Altmexikanern Prozessionen[5]. Wie in Ägypten (s. o.) wurden an bestimmten Festen die sonst verhüllten Idole der Götter öffentlich zur Schau gestellt[6].

Genauer sind wir über die entsprechenden Kultakte der Griechen unterrichtet, auf deren asiatischen Ursprung auch die Λυδῶν πομπή hindeutet (Plut. Arist. 7 Diels, Hermes 31, 362). In Delphoi finden wir Apollon als Träger des Sonnenmythos. Er tötet die Pythonschlange[7], die der Tiâmat entspricht, deshalb wohl δράκαινα, nicht δράκων. Später ward der Mythos euhemeristisch umgedeutet, aus dem Drachen wurde ein Übeltäter Python, den Apoll erschlägt. Zur Buße für diese Tat geht Apollon in die Verbannung. In älterer Version heißt es nur, er weilt im Winter bei den Hyperboräern. Seine Rückkehr war ein hohes Fest für die Delphier. Sie sandten ihm eine Anzahl von vornehmen Jünglingen unter Führung eines ἀρχιθέωρος entgegen[8]), der Zug bewegte sich nach Tempe. Die Einholung geschah in der Art, daß der Architheoros den heimkehrenden Gott selbst darstellte. Der Gott fastete noch und erst bei Deipnias[9], einem thessalischen Dorf bei Larissa, durfte er, d. h.

[1] ib. 64.
[2] ib. 66.
[3] ib. 81 auch 82.
[4] Seler, Abhandl. II 1027.
[5] Seler, Altmexikan. Studien 74f, 94, 103f., 113f., 123.
[6] ib. 158, 160.
[7] Hymn. Hom. I 294ff. A. Mommsen, Delphika 168, Gemoll, Hymn. Hom. 164 u. a.
[8] Aelian v. h. III 1. cf. Aesch. Eum 9 sqq.
[9] Steph. Byz. s. Δειπνιάς.

sein irdischer vicarius, Speise zu sich nehmen. Ein Flötenspieler begleitete die Prozession, die sich auf der heiligen pythischen Straße nach Delphoi hin bewegte[1]. Arkadisch ist der Kult des Apollon Agyieus. Als er mit Artemis nach Tegea kam, flüsterte ihm Skaphros ein Geheimnis zu, offenbar Spiegelung alten Kultbrauchs; dessen Bruder Leimon ὑπονοήσας ἔγκλημα ἔχειν εἰς ἑαυτὸν tötet jenen, wird aber selbst von Artemies erschossen. Dürre befällt das Land. Delphoi befiehlt zur Sühne Σκέφρον θρηνεῖν Eine Zeremonie besteht darin, daß ἡ τῆς Ἀρτέμιδος ἱέρεια διώκει τινά, ἅτε αὐτὴ τὸν Λειμῶνα ἡ Ἄρτεμις[2]. Wir haben auch hier die magische Flucht. Ebenso in der Flucht des Sopatros bei dem attischen Buphonien[3]. Nach Ephoros hatte Apollon den Python, der nach seiner Darstellung ein Mensch war, getötet[4]. Alle neun Jahre wurde in Delphoi eine Hütte errichtet, καλιάς, die einer Tyrannen- oder Königswohnung ähnlich war[5]. Schweigend nahte ein Zug dieser Hütte μετὰ σιγῆς ἐπ' αὐτὴν διὰ τῆς ὀνομαζομένης Δολωνείας ἔφοδος. Woher die Prozessionsstraße diesen Namen erhalten hat, wenn er überhaupt so lautet, ist unbekannt. Ein ἀμφιθαλὴς κόρος wird mit brennenden Fackeln herbeigeführt καὶ προσβάλλοντες τὸ πῦρ τῇ καλιάδι καὶ τὴν τράπεζαν ἀνατρέψαντες ἀνεπιστρεπτεὶ φεύγουσι διὰ τῶν θυρῶν τοῦ ἱεροῦ, und der den Gott vorstellende κόρος flieht ebenfalls. Diese Flucht des Septerion[6] gehört in dieselbe Reihe. Vielleicht ist hier wieder an astrale Dinge zu denken, Sonne und Mond, die sich gegenseitig töten und verfolgen oder dgl. Nach der letzten Plutarchstelle handelt es sich um neuntägige Perioden, was auf lunare Verhältnisse deuten könnte. Das merkwürdige Verbrennen der Hütte mit darauffolgender Flucht fand sich auch in Tithorea bei Delphoi[7]. Wir müssen zur Erklärung mit einem allerdings etwas kühnen Übergang einige Indianerbräuche heranziehen, die aber auf ostasiatischen Einfluß zu beruhen scheinen. In Japan nämlich

[1] Mommsen 297. E. Curtius Abh. Berl. Ak. 1854, 228. Vgl. Strabo 8,422 Plut. Quaest. Graec. XII, def. or. p. 332 ff. Müller Dor. I 302 ff, 319.

[2] Paus. VIII 53, 3.

[3] v. Prott Rhein. Mus. 52, 187 ff.

[4] Strabo 422.

[5] μίμημα τυραννικῆς ἢ βασιλικῆς οἰκήσεως Plut. def. or. 15.

[6] Plut. Quaest. Graec. 12. Mommsen Delphika 207.

[7] Paus. X 32, 14, Nilsson Feste 154.

findet die magische Flucht sich in der Sage von Izanagis Höllenfahrt[1]. Er flieht vor Furien, die er ähnlich von sich abwehrt, wie Atalante den Meilanion, die also auch in den Fluchtkreis gehört. Bei den Indianern findet sich die magische Flucht in zahllosen Sagen, z. B. als Wettlauf[2] oder als Bestandteil einer Sternsage[3]. Daß ein astrales Motiv zugrunde liegt, ist wahrscheinlich, aber Genaueres läßt sich noch nicht sagen.

Eine andere Einkleidung findet sich in Patrai, wo wie überhaupt in Achaia Spuren uralter boiotischer Kultur vorliegen[4]. Als die Dorier schon Lakedaimon und Argos innehatten, raubte der Lakonier Preugenes, durch ein Traumbild aufgefordert, die Statue der Artemis aus Sparta. Gewöhnlich wird die Statue in Mesoa außerhalb Patrai's bewahrt, ὅτι καὶ ἐξ ἀρχῆς ὑπὸ Πρευγένους ἐς τοῦτο ἐκομίσθη τὸ χωρίον, wie die Legende ätiologisiert; wenn aber das Fest der Artemis Limnatis gefeiert wird, τῆς θεοῦ τις τῶν οἰκετῶν ἐκ Μεσόας ἔρχεται τὸ ξόανον κομίζων τὸ ἀρχαῖον ἐς τὸ τέμενος τὸ ἐν τῇ πόλει[5]. Den folgenden Festjubel und den Festtermin im Frühling können wir getrost ergänzen.

In Plataiai erzählte man, einst habe sich Hera verborgen gehalten, da sie dem Zeus grollte. Zeus wandte auf Rat eines Eingeborenen eine List an, er fällte eine Eiche und kleidete sie als Braut an. Der Hymenaios erscholl, Jungfrauen bereiteten das Bad, Flötenschall und Jubel ertönte durch Boiotien. Wir erkennen die regelrechte Prozession. Hera stürzt eifersüchtig aus dem Hinterhalt, entdeckt lachend die Maskerade und besteigt nun selbst den Brautwagen. Das Schnitzbild — denn die Andeutung der älteren Form liegt in dem Mythos — wird weiterhin verehrt und gibt dem Fest seinen Namen Daidala, dennoch wird es verbrannt, καίπερ ἄψυχον ὄν, ὑπὸ ζηλοτυπίας[6]. Letzteres ist Ornament, die Verbrennung ist vielleicht analog der Verbrennung der Winterpuppe oder des Prinzen Karneval, d. h.

---

[1] Ehrenreich, Mythen u. Legenden 83. Frobenius, Zeitalter 408ff.
[2] Ehrenreich 86, 1.
[3] ib. 86 Frobenius 409.
[4] Gruppe Griech. Myth. 139ff., cf. auch Paus. VII. 18,8.
[5] Paus VII, 20, 7ff.
[6] Euseb. praep. ev. III, 1, 6.

des alten Jahres. Die kleinen Daidala wurden alle 7, die großen alle 60 Jahre gefeiert[1], beide Zahlen sind beredt. Bei den großen Daidala wurde das Bild im Asopos gebadet, dann auf einen Wagen gesetzt, γυναῖκα δὲ ἐφιστᾶσι νυμφεύτριαν· Dann bewegt sich der Zug zum Kithairon, wo das Opfer vollzogen wird[2].

In Theben wird ein vornehmer Jüngling zum Priester des Apollon Ismenios eingesetzt[3]. Bei der Prozession wird ein merkwürdiger Apparat getragen, ein Stab von Olivenholz wird mit Lorbeer und bunten Blumen umwunden, an seiner Spitze wird eine eherne Kugel befestigt und von dieser hängen wieder kleinere Kugeln herab. An der Mitte des Stabes befand sich ein kleinere Kugel und bunte Bänder, am unteren Stabende krokosfarbene. Die große Kugel bedeutete die Sonne, die kleinere in der Mitte den Mond, die übrigen die Sterne, die Bänder, deren 354 und später 365 vorhanden waren, die Tage[4]. Deutlicher kann der astrale Charakter doch nicht ausgedrückt werden. — Dem Jüngling, der den Stab trug und den Gott selbst darstellte, folgte der Priester und ein Chor von Jungfrauen. Da das Fest in den Frühling fiel[5], so wird man die Pompe auch als eine Einholung des wiederkehrenden Lichtgottes anzusehen haben.

Hierher gehört auch die eleusinische Jakchosprozession, die im September stattfand. Am 13. Boëdromion mußten die Epheben, vom Kosmeten geführt, sich nach Eleusis begeben, um die ἱερὰ abzuholen und am 14. nach Athen zu bringen; unter den ἱερὰ sind die zur bevorstehenden Feier nötigen Geräte gemeint[6]. Mommsen meint Heortol. 253, unter den ἱερὰ sei Spielzeug für das Jakchoskind zu verstehen, dessen Bild in Athen im Jakcheion aufbewahrt und nach der Feier wieder dort-

---

[1] Paus. IX 3, 3 ff.

[2] Paus. IX 3, 7.

[3] Paus. IX, 10, 4.

[4] Proklos bei Phot. bibl. 321 Bekker.

[5] E. Bischoff bei Schömann, Griech. Altert.[4] II 480.

[6] C. J. A. III 5 Dittenberger Hermes, I 405 ff. A. Mommsen, Heortol. 253 u. Feste d. St. Athen 206 f. Rubensohn, Mysterienheiligtümer in Eleusis u. Samothrake 21. Wünsch, Frühlingsfest 60.

hin gebracht wurde. Dittenberger l. c. 409 meint, daß auch die Bilder der beiden eleusinischen Göttinnen sich unter den heiligen Dingen befanden. In der Inschrift heißt es ἐπειδὴ καὶ ὁ φαιδυντὴς τοῖν Θεοῖν ἀγγέλει κατὰ τὰ πάτρια τῇ ἱερείᾳ τῆς Ἀθηνᾶς ὡς ἥκει τὰ ἱερὰ καὶ ἡ παραπέμπουσα στρατιά. Der Phaidyntes zeigt den Priestern der Athene, d. h. dieser selbst, den Besuch der eleusinischen Göttinnen an. Wir haben also hier dieselben Götterbesuche wie in Babylon. Die große Prozession begann am 19. Boëdromion. Das Bild des Jakchos wurde vom Jakchagogos dem Zuge vorangetragen und auf der heiligen Prozessionsstraße, dem griechischen Aiburschabu, nach Eleusis getragen, wo die Ἰάκχου ἀποδοχή am Abend stattfand[1]. Das Eindringen des Jakchos in die eleusinischen Mysterien, in denen vorher Demeter und Kore allein vorgeherrscht hatten, ist eine religionsgeschichtliche Entwickelung, wie die Verdrängung des Nebo durch Marduk, auf den die Ehren und der Glanz der babylonischen Neujahrsprozession später allein fielen. Kern meint, durch den Jakchosruf, der kurz vor der Schlacht bei Salamis von Eleusis her ertönte und den Ausgang vorherverkündete, sei die Bedeutung des Jakchos für Eleusis zu erklären[2], die Ursachen sind wohl in Wirklichkeit weniger politischer als religionsgeschichtlicher Natur, der neue Lichtgott siegt über ältere Kultträger, vielleicht läßt sich auch eine Einwirkung des allmählich vordringenden Einflusses Athens in Eleusis darin erkennen.

Die ἱερὰ wurden, wie erwähnt, aus dem athenischen Eleusinion wieder nach Eleusis zurückgebracht, mit ihnen die Bilder der beiden Göttinnen. Wir gedenken der Götterreisen von Ezida nach Esagila und umgekehrt. Wohlhabende, besonders Frauen fuhren die vier Stunden lange heilige Straße im Wagen[3]. Der Weg führte wie die heilige Straße Babylons an verschiedenen Heiligtümern vorbei. Bei der Kephisosbrücke wurden allerlei Scherze und Späße getrieben[4], so daß auch die lustige Seite wie beim orientalischen Neujahrsfest nicht fehlte; wenn die großen

[1] Ephem. arch. 1887, 177. 21. Herod. VIII 65 Plut. Themist. 15. Alcib. 34.

[2] Athen. Mitt. 17, 141f.

[3] Bis der Redner Lykurg es verbot. Ps.-Plut, X, orr. 842 A.

[4] Strabo IX 400.

Eleusinien auch im Herbst gefeiert wurden, so entsprachen sie doch dem Jahresmythos, wie die Vorherrschaft der Vegetationsgöttinnen beweist. Die kleinen Eleusinien, die im Anthesterion gefeiert wurden, feiern die Wiederkehr, die großen im Boëdromion den Untergang des Lichts. Somit ist die Analogie des Zagmuk wohl berechtigt. Bei der Gelegenheit darf wohl auch eine Entsprechung zu dem erwähnten ägyptischen Fest berührt werden, das darin gipfelte, daß die sonst verhüllten Götter der Menge enthüllt und dargestellt wurden. (S. o. S. 6.) Dasselbe wird von den Mysterien erzählt; Alkibiades frevelt, weil er δεικνύει τὰ ἱερά, ohne Priester zu sein[1], dem Priester aber stand es zu, das zu tun; Andokides wird von einem attischen Redner beschuldigt, daß er μιμούμενος τὰ ἱερὰ ἐπεδείκνυ τοῖς ἀμυήτοις[2]. Ursprünglich wurden gewiß auch die Götter selbst gezeigt, vielleicht gehörten auch später zu den genannten Heiligtümern Götterbilder wie bei den Ägyptern. Die gemeinsame Quelle der Zeremonie wird, wie die übrigen Analogien nahelegen, in Vorderasien zu suchen sein. An die Mysterienfeier schlossen sich gymnische und musische Agone an.

Zu Pheneos in Arkadien feierte man Demetermysterien in der Weise, daß man das πέτρωμα, zwei genau aufeinander passende Steine öffnete und die heiligen γράμματα daraus hervorholte, den Mysten vorlas und nachts wieder verschloß[3]. Die beiden Steine scheinen der himmlischen Dyas zu entsprechen. Der Brauch erinnert ebenfalls an den ägyptischen.

Von den samothrakischen und übrigen Kabeirenmysterien ist wenig bekannt, es ist nicht unmöglich, daß auch sie mit Prozessionen wie die eleusinischen verbunden waren. Wenn sie es waren, so stellen sie, was sie auch ohne dies tun, recht deutlich die Verbindung zwischen Orient und Okzident her, denn an der orientalischen Herkunft der Kabeiren wird kein Vernünftiger mehr zweifeln[4].

Unter den Festen der Stadt Athen selbst gebührt vor allem den Panathenäen Beachtung. In jedem dritten Olympiaden-

---

[1] Plut. Alc. ib. 22.

[2] Ps.-Lysias c. Andoc. 51.

[3] Paus. VIII 15,2, vgl. auch Herod. IV. 33.

[4] Bischof bei Schömann Gr. Alt.[4] II 413.

jahr wurden sie seit Peisistratos mit besonderem Glanz gefeiert[1]. Zuerst wurden Agone veranstaltet, unter denen der des ἀποβάτης besondere Beachtung verdient und eine kleine Abschweifung entschuldbar erscheinen läßt. Wenn der Agon auf Erichthonios zurückgeführt wird, so war er wohl uralt. Er bestand darin, daß auf dem vom Viergespann gezogenen Wagen neben dem Lenker der Apobates stand. War die Bahn durchmessen, so sprang, bevor die Pferde noch zum Stehen gebracht waren, der Apobates vom Wagen und durchlief nun in umgekehrter Richtung die Bahn, ebenso die ἀποβάται der übrigen Wagen, und so reihte sich ihr Agon an den hippischen unmittelbar an. Darstellungen finden sich auf dem Parthenonfries u. ö.[2]. Über die symbolische Bedeutung des Wettrennens hat Winckler sehr interessante Vermutungen geäußert.

Die Rosse und das Viergespann sind Attribute des Helios. Winckler denkt an die vier Jahreszeiten und erinnert an die Berberini des römischen Karnevals. Handelt es sich also auch an den Panathenänen um eine Darstellung des Sonnenlaufes, so möchte man fast glauben, in dem rückwärtigen Lauf des Apobaten sei eine Anspielung auf die rückläufige Bewegung des Helios bei Nacht zu sehen, die τροπαὶ ἠελίοιο (ο 404, cf. Athen. XI, 469 f., der die bezüglichen Dichterzitate zusammenstellt). Da der auch in Boiotien und Thessalien nachweisbare Apobatenagon in sehr alte Zeit zurückweist, so dürfte eine derartige mythische Darstellung nicht unangebracht erscheinen. Doch zurück zu den Panathenäen selbst. Am 28. Hekatombaion fand die große Prozession zu Ehren der Athena statt. Sie hatte den Zweck, der Göttin den Peplos darzubringen, auf dem von kundiger Hand der Gigantenkampf eingewoben war. Der Peplos war als Segel an einem Schiff befestigt, das durch die Straßen zum Tempel gefahren wurde[3]. Wir sahen schon oben (S. 5), daß

[1] Es sei hier wieder dringend um Entschuldigung gebeten, wenn manches zur Sprache kommt, was zunächst mit dem Ziel dieses Abschnittes nicht unmittelbar in Verbindung steht. Die Fülle der sich immer wieder aufdrängenden Vergleichspunkte darf wohl als Milderungsgrund angesehen werden.

[2] S. CIA. II 2 p. 385, 966 A. Bull. de corr. Hell. VII 458 ff. pl. 17, Robert, Hall. Winckelmannspr. 19, 1895; Michaelis, Parthenon usw.

[3] Paus. I 29 u. a.

eine deutliche Entsprechung zur Mardukprozession am Zagmukfest vorliegt, an dem ebenfalls ein Schiff mit kostbarer Ausschmückung durch die Straßen zum Tempel gefahren wurde. Skeptiker mögen auch hier den Kopf schütteln, niemand kann es wehren. Die Schiffsprozession findet sich aber auch in Smyrna. Philostratos berichtet von einem Schiff, das im Anthesterion auf den Markt gefahren und vom Dionysospriester gelenkt wurde [1]. Nach Aristides wird die dem Dionysos heilige Triere im Kreis um den Markt gefahren [2]. Er bringt das mit einem Überfall der Chier gegen die Stadt in Zusammenhang, der durch rechtzeitige Heimkehr der Smyrnäer abgeschlagen wurde. Damals, sagt er, hätten sie den Dionysos durch Tänze gefeiert und die Bakcheia begangen. Gruppe weist mit Recht auf den Zusammenhang des Smyrnäischen Dionysos mit Adonis hin [3], die Anknüpfung des Gebrauchs an jenes unbedeutende Abenteuer verdient nicht ernst genommen zu werden, in Wirklichkeit lag, wie die Beziehung zu Dionysos-Adonis-Tammuz und die Fixierung des Festes auf den Anthesterion erkennen lassen, ein Neujahrsmythos zugrunde; das Sonnenschiff fährt durch die Stadt, wie Marduk über Aibur-schabu, wie das Panathenäenschiff über die heilige Straße zur Polias. Wenn Nebukadnezar sagt [4]; „Das Schiff des GAN. Ul-Kanals, das Fahrzeug seiner Fürstlichkeit, das Schiff der Prozession am Neujahrstage, dem Feste von Šuanna, seine Masten und die Kajüten bekleidete ich mit einem Überzug von šaššu und edlen Steinen", so wird man [5] die Ähnlichkeit mit den griechischen Festgebräuchen nicht verkennen. Die Panathenäen, die im Hekatombaion gefeiert wurden, waren zwar kein Erühlingsfest, aber der in Smyrna für den Frühling bezeugte Brauch, der dort offenbar asiatischer

---

[1] V. soph. I 25,1 πέμπεται γάρ τις μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι μεταρσία τριήρης ἐς ἀγοράν, ἣν ὁ τοῦ Διονύσου ἱερεύς, οἷον κυβερνητής, εὐθύνει πείσματα ἐκ θαλάττης λύουσαν.

[2] or. 15, 373 Dindorf: τριήρης ἱερὰ τῷ Διονύσῳ φέρεται κύκλῳ δἰ ἀγορᾶς. or. 22, 440 καὶ τριήρης τις ἦν δεικνυμένη μὲν Διονυσίοις, ὑμνουμένη δ'ἐν τοῖς κατάπλοις, σύμβολον νίκης παλαιᾶς, ἣν ἐνίκων Σμυρναῖοι βακχεύοντες Χίους ὅπλοις καὶ ναυσὶ πεφραγμένους

[3] Gruppe Gr. Myth. 291.

[4] KB. III 2,17 s. o. S. 5.

[5] Trotz mancher Unsicherheiten der Übersetzung, s. Winckler z. d. St.

Import ist, kann in Attika auf ein anderes Fest übertragen worden sein. Der Urzusammenhang und die astrale Bedeutung der Panathenäen lassen sich nicht sicher angeben. Noch deutlicher wird der Zusammenhang bei Heranziehung der Dionysosfeste. Wenn auf dem Peplos Athenas Gigantenkampf dargestellt war, so ist das der Licht- und Nachtkampf, der Sieg über Tiâmat, Marduks große Tat. Die Polias empfängt das neue Gewand, ihre Herrschaft beginnt von neuem, sie ist wieder in ihre Macht und Rechte eingesetzt.

Im Elaphebolion wurden die großen Dionysien gefeiert. Das Bild des Gottes wurde aus seinem Heiligtum in einen kleineren außerhalb der Stadt bei der Akademie gelegenen Tempel gebracht, am 8. Elaphebolion abends aber in großer Prozession in die Stadt zurückgeführt und über den Kerameikos und die Agora auf der Prozessionsstraße ins Theater geführt[1]. Die Pompe war mit ernsten und heiteren Zeremonien ausgestattet, auf der Straße wurde bis in die Nacht hinein dem Gotte in seinem Element gehuldigt[2]. Der Zug des griechischen Frühlingsgottes zur Akademie und zurück nach Athen erinnert wieder an die Götterfahrten zwischen Ezida und Esagila.

Auf einer attischen schwarzfigurigen Vase[3] ist Dionysos dargestellt, er sitzt in einem auf Rädern ruhenden Schiff, aus dessen Vorderseite ein Fischkopf hervorblickt. Der Gott trägt eine Weinrebe, ebenso zwei neben ihm stehende, die Flöte blasende Satyrn. Es ist die Epiphanie des Gottes selbst und wenn die tragischen Schauspieler im Kostüm des Gottes auftraten[4], so erschienen sie eben als seine menschlichen Vertreter. Für uns wichtig ist hier vor allem, daß der Gott selbst hier an seinem Hauptfest im Schiffe in die Stadt einzieht; das Schiff war auf Räder gestellt, wie das Bologneser Vasenbild deutlich

[1] Philostr. vit. soph. II, 1 Paus. I 29,2, Pfuhl de Atheniensium pompis sacris 77.

[2] Mommsen, Feste 439, Wachsmut, D. alte Griechenland im neuen 26 f. Diels Sibyll. Bl. 47 f. Dieterich Zt. f. NT Wiss. 1904, 165.

[3] Dümmler, Rhein. Mus. 43, 355 ff., gibt Abbildung und Deutung. cf. Wilamowitz, Herakles I 62,23 Nilsson, Rhein. Mus. 1905, 161 f. u. Arch. für Rel. 1908, 401.

[4] Bethe, Geschichte des Theaters 44 f. Ähnlich im Demeterkult von Pheneos Paus. VIII 15,1 Dittenberger Syll. 388,24.

zeigt, und auch das hatte seine Entsprechung in Babylon. Ist das alles Zufall? Auf einem Vasenbild von Acre war ebenfalls Dionysos in einem auf Rädern laufenden Schiff dargestellt worden[1]. Erinnern wir uns nun der Smyrnäischen Prozession, nehmen wir dazu eine lesbische Umfahrt des Gottes[2] und die Schiffsprozession der Panathenäen, so ist der Zusammenhang dieser Zeremonien untereinander und mit der babylonischen wohl deutlich. Auf spätere Karnevalsbräuche mag unten verwiesen werden. Nur eine Einzelheit sei schon vorweggenommen. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts war es in Rom Sitte, daß zu Fastnacht die Frauen in Wagen fuhren, die die Form von Schiffen hatten[3]. Bei den großen Eleusinien fuhren die Frauen auf Wagen[4], bis der Redner Lykurg das verbot[5]. Am zweiten Tage der Hyakinthien fuhren ebenfalls die Jungfrauen in Wagen (Athen IV 139 f.) Nausikaa fährt im Wagen, Odysseus muß zu Fuß gehen. Zur Erklärung dieser gewiß manchen zunächst sehr befremdenden Parallele mag unten in passenderem Zusammenhang Weiteres bemerkt werden, vgl. auch Dio Prus. 36,39 ff.

Die Festlichkeiten der städtischen Dionysien gipfelten im tragischen Agon, der in Darstellungen aus dem Leben des Gottes seinen Ursprung hat. Neujahr, Festjubel und szenische Darstellung gehören eben seit alters zusammen.

Zu Schiff naht Dionysos, denn er ist der Licht-[6] und der Flutheros. Merkwürdig ist es, daß der Flut auch an seinem

---

[1] Dümmler l. c. 357.

[2] Auf einer Inschrift von Methymna (S. Reinach Bull. corr. hell. VII 37 f. Z. 8 ff.) heißt es: ἐψαφίσθαι στεφ[α]νῶσαι ᾿Αναξίωνα ᾿Αναξίωνος ἐν τοῖς Διονυσίοις πρὸ τᾶς τῶ ἀγάλματος περιφορᾶς, wofür Reinach die Erzählung bei Paus. X 19 über die Auffindung des Dionysosbildes durch Fischer am Ufer bei Methymna heranzieht. Vgl. Usener Sintfluts. 119.

[3] Usener l. c. 119 f.

[4] Arist. Plut. 1013, Schol. a. l.

[5] Ps.-Plut. X orr. 348 S. o. S. 17,3.

[6] Interessant ist die Tatsache, daß ursprünglich die Dionysien und die Thargelien, das Apollonfest, vereinigt waren. Im attischen Gau Plothia, sowie in Delphi und Delos findet sich dieselbe Verbindung von Dionysien mit Apollonfesten, Apollon wird von Dionysos abgelöst. Belege bei Mommsen Feste d. St. Athen 444 f. Der Grundcharakter beider Götter als Kalender-Sonnen- und Fluthelden ist identisch, die Neuerung ist nur weitere Schichtbildung auf älterem verwandtem Untergrunde.

Fest gedacht wird. Die Chytren, der dritte Teil der dem Dionysos geweihten Anthesterien, beruhten auf einer Erinnerung an die deukalionische Flut. Die aus der Flut Geretteten sollten Nahrungsmittel in ein Kochgefäß (χύτρα) getan und zubereitet haben. Sie opferten davon nicht den olympischen Göttern, sondern dem chthonischen Dionysos oder Hermes[1]. Sehr deutlich drückt die Bedeutung der Flut für das Fest Plutarch aus: ἐλεῖν δὲ τὰς Ἀθήνας αὐτός φησιν ἐν τοῖς ὑπομνήμασι Μαρτίαις καλάνδαις, ἥτις ἡμέρα μάλιστα συμπίπτει τῇ νουμηνίᾳ τοῦ Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν ᾗ κατὰ τύχην ὑπομνήματα πολλὰ τοῦ διὰ τήν ἐπομβρίαν ὀλέθρου καὶ τῆς φθορᾶς ἐκείνης δρῶσιν, ὡς τότε καὶ περὶ τὸν χρόνον ἐκεῖνον μάλιστα τοῦ κατακλυσμοῦ συμπεσόντος[2]. Die Anthesterienzeit bedeutet den alten Jahresanfang, der Jahresheld beginnt seine Bahn, die Flut ist beendet, die Sonne, das Licht kehrt zurück. Auch an den Diasien, einem im selben Monat gefeierten Zeusfest spielte die Erinnerung an die Sintflut wahrscheinlich eine Rolle[3]. Auch die Dionysosprozession in Sikyon kann hier erwähnt werden. Paus. II 7, 3—9. Die Agalmata werden aus dem Kosmeterion in das Dionysion überführt usw.; cf. auch über eine Attisprozession Arnob. 5, 16, 39, Gruppe 894 u. a. — Was es mit der dem Linos zugeschriebenen ἡλίου καὶ σελήνης πορεία (L. Diog. Prooem. IV) auf sich hatte, läßt sich schwer sagen, der Titel gestattet manche interessante Hypothese. Allgem. vgl. auch Boesch Θεωρός.

Das Gemeinsame der hier zusammengestellten griechischen Festgebräuche ist die feierliche Einholung des Gottes in Prozession in Nachahmung astraler Vorgänge; die Vorstellung muß in der Phantasie des griechischen Volks eine dominierende Stellung eingenommen haben, es wäre wunderbar, wenn sie nicht auch in der Dichtung einen Niederschlag zurückgelassen hätte. Analoge Erscheinungen finden sich auch im römischen Sakralwesen, dem wir uns bald zuwenden wollen. Eine merkwürdige Tempelsage wurde vom Herakleion in

---

[1] Belege bei Nilsson, Studia de Dionysiis Atticis 159 f. Mommsen Feste 397.

[2] Sulla 14.

[3] Mommsen 424 f.

Erythrai erzählt[1]. Das Heraklesbild ἀκριβῶς ἐστιν Αἰγύπτιον aus folgendem Grunde: σχεδία γὰρ ξύλων, καὶ ἐπ' αὐτῆς θεὸς ἐκ Τύρου τῆς Φοινίκης ἐξέπλευσε. Eine seltsame Folgerung. Aus Tyros stammte das Bild, also war es phoinikisch, nicht ägyptisch, und dafür spricht auch das Folgende: καθ' ἥντινα δὲ αἰτίαν Herakles nach Erythrai fuhr, οὐδὲ αὐτοὶ τοῦτο οἱ Ἐρυθραῖοι λέγουσι. Es waren eben phoinikische Siedler, die hier Faktoreien besuchten. ὡς δὲ ἐς τὴν θάλασσαν ἀφίκετο ἡ σχεδία τῶν Ἰώνων, φασὶν αὐτὴν ὁρμίσασθαι πρὸς ἄκρᾳ καλουμένῃ Μεσάτῃ, die mitten zwischen Chios und Erythrai liegt. Beide Orte wollen sich des Heiligtumes bemächtigen. Da erscheint endlich ein Erythraier, ᾧ βίος μὲν ἦν ἀπὸ θαλάσσης γεγονὼς καὶ ἄγρας ἰχθύων, er war blind und hieß Phormion, was wohl auch auf seine Beziehung zum Meer hinweist. Er verkündet nach einem Traumgesicht, die erythraiischen Frauen sollten ihr Haar scheren und aus ihren Locken solle ein Tau hergestellt werden, an dem man das Bild hineinziehen könne. Es geschieht und der Fischer gewinnt das Augenlicht wieder. Eine Reihe von beachtenswerten Zügen ist hier vereint. Zunächst die Überführung des tyrischen Herakles nach Erythrai, d. h. die Tempelanlage eines phoinikischen Ansiedlers; dann der Wettkampf beider Gemeinden, dann der prophetische blinde Wassermann, der zuletzt wieder sehend wird, und endlich das Kahlheitsmotiv; man sieht, ein ganzes Knäuel astraler Motive ist, wohl infolge der orientalischen Einwanderung, in die Tempellegende verwoben.

Es gab in Griechenland noch eine große Reihe von Festen, die mit Prozessionen verbunden waren, man findet das in den Handbüchern ausführlich dargestellt. Zu jedem Opfer gehörte eigentlich die Prozession[2]. Dabei erscholl das προσόδιον, eine Gattung, die Klonas erfunden haben soll[3]. Auch die thebanischen δαφνηφορικὰ sind hier zu nennen[4]. Eine Art von weltlicher Prozession war die festliche Überführung der Braut aus dem Elternhaus in das neue Heim, wobei das ἐπιθαλάμιον erscholl, von dem Catull 61. 62. eine Vorstellung gibt. Auch an die

[1] Paus. VII 5.
[2] Vgl. z. B. Eur. Iph. Aul. 1474. Aristoph. Pac. 957 u. a.
[3] Plut. de mus. 3.
[4] Wilamowitz, Gött. Gel. Anz. 1904, 670.

Enkomien[1] und die lakonischen Embaterien und Enoplien kann erinnert werden. Festliche Umzüge finden sich im altrömischen Kultus bereits vor der Übernahme des graecus ritus, wenn z. B. die Ambarvalia im Mai durch eine Prozession um die Feldmark begangen wurden[2], doch kommt nicht jeder Bittgang und Lustrationsritus in Betracht. Dasselbe gilt wieder von den Umzügen der Salii, Luperci, der ovis Idulis, die an jedem Vollmondstage dem Juppiter zu Ehren über die Prozessionsstraße, die sacra via, geführt und dann geopfert wurde[3]. Die Waffentänze der Salier galten dem Mars. Dieser Gott wird besonders im März und im Oktober gefeiert[4], es hat den Anschein, als ob er ursprünglich Jahres- und Kalendergott, später erst durch Spezialisierung Kriegsgott geworden sei. Es sind Neujahrsfeste, die man ihm feiert, und wenn man ihn für einen Vegetationsgott angesehen hat[5], so läuft das schließlich auf dasselbe hinaus. Der Neujahrsgott wird mit Spielen and Prozessionen von seiner Priesterschaft empfangen, das ist der ursprüngliche Sinn dieser Umzüge. Dafür spricht auch das Pferderennen, das in der Mitte des März und des Oktober dem Mars zu Ehren veranstaltet wurde[6], und das Winckler als Neujahrsritus erwiesen hat[7]. Die ludi Romani gipfelten in einer pompa circensis[8], die mit dem römischen Triumph große Ähnlichkeit aufwies. Wenn man freilich die Behauptung aufstellt, die pompa sei aus dem Triumph entstanden[9], so scheint mir das willkürlich. So gewiß der Triumph altrömisch, ja altetruskisch ist[10], also auf unverdenkliche Zeiten zurückgeht, so alt sind doch auch die Spiele, wenn ihr Vorkommen auch für so frühe Zeit nicht zu belegen ist, und be-

---

[1] Wilamowitz, Gött. Gel. Anz. 1906, 625.

[2] Wissowa, Röm. Rel. 130.

[3] Wissowa 101.

[4] Wissowa 131.

[5] Belege bei Wissowa 130, 7.

[6] Varro l. c. VI 13, Ov. f. III 519 f., cf. II 858 f. Cass. Dio LIII 24.

[7] Babyloniens Kultur passim, Mitt. d. Vorderas. Ges. 1901. Über das Wettrennen der Maultiere am Fest des Vegetationsgottes Consus Dion. Hal. II 31, Serv. Aen. VIII 635 f. u. a. Mommsen R. Forsch. II 42 f.

[8] Dion. Hal. VII 72 u. a.

[9] Wissowa 384.

[10] Müller-Deecke, Etrusker I 346 f. u. a.

sonders die pompa weist in die frühesten Epochen. Ihre Grundbedeutung ist eine astrale; wir knüpfen hier an die Babylonier an, denen ja dasselbe vorlag. Demnach scheint es mir unrichtig, von einer Übernahme der Pompe aus den Triumph zu sprechen, beide Einrichtungen blicken auf ein ehrwürdiges Alter zurück, der Triumph wie die sakralen, später weltlichen ludi, die Entsprechungen zwischen beiden beruhen m. E. auf der Gemeinsamkeit der ursprünglichen Bedeutung beider. Welches die Urbedeutung der Pompe war, dürfte nach dem in diesem Abschnitt Bemerkten kaum noch zweifelhaft sein. Sie beruht auf der Prozession der Priester oder eigentlich der Ausfahrt des Gottes selbst, der von seinem Heiligtum wieder Besitz nimmt und das neue Jahr einweiht. Nach Livius' Angabe[1] wurden die römischen Spiele von den tarquinischen Königen eingeführt, andere setzen in dieselbe Zeit den Ursprung des Triumphalzeremoniells[2]. Auch das spricht gegen die Beeinflussung des einen durch das andere. Beide sind in der Urform identisch. Der Triumph ist nämlich m. E. aus dem Kultus übernommen, ebeno wie die Spiele und die pompe. Für diese ist es bekannt, für jenen nicht. Daß der Triumph auf etruskische Riten zurückgeht, hat man gesehen[3], es kommt nun darauf an, den Ursprung des etruskisch-römischen triumphus und seine ursprüngliche Bedeutung zu ermitteln. Zu dem Zweck müssen wir ein wenig auf die einzelnen Triumphalriten eingehen.

Der Wagen des Triumphators war mit vier Pferden bespannt[4], das ist das Gefährt des Sonnengottes[5]. Camillus triumphierte mit vier weißen Rossen, wozu Livius bemerkt[6] parumque id non civile modo sed humanum est visum. Jovis solisque equis aequiperatum dictatorem in religionem etiam trahebant. Plutarch sagt τά τε ἄλλα σοβαρῶς ἐθριάμβευσε καὶ τέθριππον ὑποζευξάμενος λευκόπωλον ἐπέβη καί διεξήλασε τῆς Ῥώμης οὐδενὸς τοῦτο ποιήσαντος ἡγεμόνος οὔτε πρότερον οὔτε ὕστερον. Ἱερὸν

[1] I 35.
[2] Strabo V 220. Plut. Romul. 16. Plin. n. h. XXXIII 63.
[3] Müller-Deecke l. c. u. II 219 ff.
[4] Flor I 5, 6; Zonaras 7, 8 u. a.
[5] Winckler l. c.
[6] V 23, 5.

γὰρ ἡγοῦνται τὸ τοιοῦτον ὄχημα τῷ βασιλεῖ καὶ πατρὶ τῶν θεῶν ἐπιπεφημισμένον[1]. Wenn wir näher hinsehen, ist aber die ganze Gestalt des Camillus mit Zügen des Sonnengottes ausgestattet. Er erobert Veji im zehnten Jahre, entsprechend dem alten zehnmonatlichen Jahre, wie Troja im zehnten Jahre durch den heimkehrenden Lichthelden Achill eingenommen wird. Die Analogie beider Kriege ist bekannt[2]. Einen Augenblick sei es gestattet, bei Camillus zu verweilen. Ein Blick in die plutarchische Vita zeigt uns deutlich, daß der Held des gallischen Krieges und zweite Gründer der Stadt mit Zügen des obersten Gottes ausgestattet wurde, wie das in einer adeligen Familientradition, zumal einem hervorragenden Führer der Aristokratie gegenüber nicht anders zu erwarten ist. Der Sonnenheros besiegt die große Flut. Im siebenten Jahre belagert Camillus Veji, da schwoll auf einmal ἀπ' οὐδενὸς αἰτίου πλὴν εἴ τι θεῖον der Albanersee an und zwar in dem Maße, daß er die Gipfel der umliegenden Höhen erreichte[3]. Die ganze Umgegend wurde überschwemmt, so daß nicht nur die Römer in Furcht gerieten, sondern alle Einwohner Italiens das für ein großes Wunder hielten[4]. Denn die Flut war bereits bis an das Meer vorgedrungen. Ein Orakel aber hat gesagt, die Römer werden siegen, wenn die Römer die albanische Flut besiegt und ihren Erguß ins Meer verhindert hätten. Auf die Flut folgt eben der Sieg des Lichts. Livius erzählt dasselbe mit geringen Abweichungen und führt das Orakel auf die Etrusca Disciplina zurück[5]. Die ganze Sage dürfte etruskisches Erbgut sein und eine Flutsage der Vejenter selbst darstellen, die von den Römern aufgefangen wurde. Veji wird denn auch bald erobert. Bei Plutarch tritt die Flut im siebenten Jahre der Belagerung ein, die Weltwoche ist deutlich erkennbar. Cammilus stiftet der Matuta auf dem

[1] Plut. Camill. 7, cf. Cass. Dio 52, 13 3.

[2] cf. O. Hirschfeld in Festschrift für Friedländer; Fustel de Coulanges, Der antike Staat (deutsch) 196, 264 ff.

[3] Plut. Cam. 3: αὐξόμενον ἐπιδήλως διωγκοῦτο καὶ προσίστατο τοῖς ὑπωρείαις καὶ τῶν ἀνωτάτω λόφων ὁμαλῶς ἐπέψαυεν ἄνευ σάλου καὶ κλύδωνος ἐξανιστάμενον.

[4] ibid. οὐ μόνον αὐτοῖς παρεῖχε Ῥωμαίοις ἔκπληξιν, ἀλλὰ καὶ πᾶσιν ἐδόκει τοῖς τὴν Ἰταλίαν κατοικοῦσι μηδενὸς μικροῦ σημεῖον εἶναι

[5] V, 15.

Aventin einen Tempel und veranstaltet große Spiele, der ordnende Gott des neuen Jahres. Er zieht mit vier weißen Rossen wie der kapitolinische Juppiter in Rom ein. Mit dem Lichtgott ihn zu identifizieren, lag für seine Bundesgenossen nahe, da er sein Leben lang gegen die niederen Volksschichten und ihre Forderungen kämpfte, wie Zeus gegen die Titanen usw. Er erliegt zeitweilig und geht ins Exil[1]. Während seiner Verbannung trifft Unheil über Unheil die Hauptstadt. Der Censor Julius flieht, die Gallier brechen herein, schlagen das römische Heer, besetzen Rom und belagern das Kapitol. Da erinnert man sich des fern weilenden, grollenden Camillus, er kehrt heim und verscheucht sofort die Scharen der Feinde, wie der Lichtgott nach langer Nacht heimkehrt und die Schatten vertreibt. Wesentlich ist, daß er in Wahrheit nicht verbannt war und auch die Gallier nicht besiegt hat[2], sondern daß man offenbar nach homerischen Muster den heimkehrenden versöhnten Helden den Sieg schnell erringen läßt. Das ältere solare Motiv ist daneben erkennbar genug. — Die Schlacht an der Allia wurde μετὰ τροπὰς θερινὰς περὶ τὴν πανσέληνον ᾗ καὶ πρότερον ἡμέρᾳ μέγα πάθος συνέβη τὸ περὶ τοὺς Φαβίους[3] geliefert. Der Mondplanet der Babylonier ist aber Ninib und der Ninib am Himmel ist der Norden oder zeitlich die Sommersonnenwende, der Tammuzpunkt, an dem die Sonne abzunehmen beginnt. Ninib ist Unglücksplanet, auf seinem Tage erfährt Rom mehrfach schweres Unglück oder vielmehr, man verlegte das auf diesen Zeitpunkt[4]. Camillus ist es, der die zerstörte Stadt wieder baut, wie Marduk die Welt nach dem Tiâmatsiege neu ordnet; in einem Jahre wurde die Stadt neu erbaut[5], denn der Jahresgott hat sie als zweiter Gründer neu errichtet. Wie mir scheint, ist die Gestalt des Camillus tatsächlich mit vielen Zügen des Sonnengottes ausgestattet; altpatrizische Tradition ist darin deutlich zu spüren.

---

[1] Plut. Cam. 12 erinnert an den zürnenden Achilleus.

[2] Ihne, Röm. G. I.² 234 u. a.

[3] Plut. Cam. 19, 1.

[4] Winckler, Altor. Forsch. III 202 f.

[5] Plut. Cam. 32.

Auch der Name Kadmilos, Diener Gotter, weist auf ältere Tradition[1].

Also auf dem Viergespann des Gottes zieht der Triumphator ein. Cäsar und die Kaiser führten die weißen Rosse wieder ein[2]. Die Tracht des Triumphators aber ist der Ornat des capitolinischen Juppiter und wird aus dessen Schatz geliefert[3]. Das purpurne, später goldgestickte Ober- und Untergewand war die Tracht des Juppiter Capitolinus. Die Tunika war mit Palmenzweigen und Viktorien geschmückt[4]. Über dem Haupt des Siegers hielt ein Staatssklave die goldne Krone Juppiters[5]. Die höchsten Behörden des Staats, die Gefangnen, die Beute, ferner Musiker u. a. schritten in dem Zuge. Die Gefangnen werden sofort nach dem Triumph getötet[6]. Vespasian wartete bei seinem Triumph vor dem Kapitol so lange, bis ihm der Tod des jüdischen Feldherrn gemeldet worden war. ἦν γὰρ παλαιὸν πάτριον περιμένειν, μέχρις ἂν τὸν τοῦ στρατηγοῦ τῶν πολεμίων θάνατον ἀπαγγείλῃ τις[7]. Der Triumph war die einzige Gelegenheit, bei der der Beamte im Stadtgebiet wie im Kriege schalten durfte, es war also ein außerordentlicher Fall, daß die Beile in die Stadt gebracht und die Gefangenen mit ihnen getötet wurden[8]. Der Triumph ist gleichsam eine Darstellung des Sieges selbst, der göttliche Held zieht prangend und drohend mit seinem Heere ein, die Besiegten sterben und dann erfolgt das Opfer auf dem Kapitol. Der Triumph ist ein feldherrlicher Akt[9], der Krieg findet gleichsam eine mimische Darstellung, eine Wiederholung vor dem Stadtvolk, wie denn auch eroberte Städte,

---

[1] Zu Camillus = Kedem-El s. Gruppe Gr. Myth. S. 1327. Über die καδμῖλοι vgl. Varro L. L. VII 3, 34; Dionys. II 22 Macrob. Sat. III 8 Etym. Gud. 290b. S. auch Mücke, Vom Euphrat z. Tiber 21.

[2] Cass. Dio 43, 14, 3. Weitere Belegstellen bei Marquardt, Röm. Staatsverf. II 586,7.

[3] Juv. X 38. Suet. Aug. 94, Liv. X, 7, 10.

[4] Mommsen, Röm. Staatsrecht I 3411f, O. Richter, Röm. Topogr.[2] 24.

[5] Juv. X 39.

[6] Cic. Verr. 5, 30, 77 Liv. 26, 13, 15, Marquardt l. c. 585, Mommsen, Staatsrecht I[3] 132.

[7] Joseph, b. Iud. VII 5, 6.

[8] Mommsen Staatsrecht I[3] 132.

[9] Mommsen l. c.

Flüsse, Feinde in Bild oder Festungen, Schiffe, Maschinen in Abbildungen oder als Modelle im Zuge mitaufgeführt wurden [1]. Der Lichtheld zieht ein und besiegt und tötet seine Gegner, die der Finsternis entsprechen, dann bezieht er seinen kapitolinischen Tempel. — Die dem Feldherrn folgenden Soldaten singen Siegeslieder, aber auch Spottlieder auf den Imperator, ohne daß jemand es hindert, den Saturnalien- und Neujahrsbrauch, der Diener und Herren gleichstellt, und die ausgelassene Karnevalslustigkeit hier wiederzuerkennen, ist nicht schwer. — Der Triumphator wurde von einem hinter ihm stehenden Sklaven ermahnt: Respice post te! hominem te memento [2]! Das war angebracht, denn der Sieger glich jetzt ganz dem Gott, weil er ursprünglich der Gott selbst ist oder weil es eben ein Göttereinzug ist, den der Triumph nachahmt. Die dem Feldherrn geliehenen Insignien bringt dieser wieder auf das Kapitol, den Lorbeer legt er dem Gott in den Schoß, sein Gewand kehrt in den kapitolinischen Schatz zurück. Der Gott ist heimgekehrt. Ein Festmahl z. T. mit Bewirtung der Soldaten beschloß den festlichen Tag. Das Antlitz der Juppiterstatue wurde für das Fest mit Mennig rot gefärbt, ebenso färbte sich der Triumphator [3]. So triumphierte Camillus [4]. Plinius erinnert an die Äthiopen, die auch ihre Götter rot färbten [5]. Über die Bedeutung der Farben ist viel geschrieben worden [6]. Über die mystische Bedeutung der roten Farbe hat sich besonders Diels ausgesprochen [7]. Vgl. den Luperkalienbrauch, zwei Jünglinge mit einem blutigen Messer zu berühren, das Blut dann mit Milch abzuwischen, worauf die beiden Jünglinge lachen mußten. Das Blut hat lustrale

---

[1] Marquardt Staatsverwaltung II² 584.

[2] Tertull. apolog. 73. Arrian diss. Epict. 3, 24.

[3] Plin. XXXIII 111 enumerat auctores Verrius quibus credere necesse sit Jovis ipsius simulacri faciem diebus festis minio inlini solitum triumphantiumque corpora cf. Serv. ecl. V, 22, X 27.

[4] Plin. l. c.

[5] Cf. auch Herodot IV 192, VII 69. Verg. ecl. X 26, Juv. XI, 116, Plut. quaest. Rom. 98. Sittl, Archäologie der Kunst 565.

[6] z. B. neuerdings W. Schultz, Das Farbenempfindungssystem der Hellenen, Leipzig 1904, wo weitere Literatur zu finden ist.

[7] Sibyllin. Blätter S. 75. Ebenso E. Samter, Familienfeste der Griechen und Römer 52 f.

Bedeutung, daher nach Diels das flammeum der nupta und der Flaminica dialis. Die beiden Jünglinge sind wohl die Dioskuren, die beiden Hauptgötter, das Lachen deutet auf einen Schöpfungsakt hin, so daß das Fest wohl in letzter Hinsicht als Neujahrsfeier anzusehen ist, was auch zu seiner Chronologie durchaus paßt, es wurde im Frühling gefeiert. Die Riten mögen also uralt sein, wie die Lupercalia überhaupt zu den ältesten römischen Festen gehörten[1]. Deshalb darf auch der Blutritus als uralt betrachtet werden. O. Roßbach erklärte die rote Farbe des flammeum der römischen Bräute als Symbol des Feuers, das die Flaminica auf dem Herd ihres Gottes hütete[2].

Rot ist aber die Farbe des Planeten Marduk-Juppiter bei den Babyloniern. Am Turm von Borsippa fand noch Rawlinson die sieben Planetenfarben, Juppiters Farbe aber war braunrot[3], das ist aber die Farbe des Mennigs; es ist nicht mehr als eine Vermutung, daß die Färbung des kapitolinischen Juppiter auf so uralte Vorbilder zurückgeht. Ist sie zutreffend, so ist auch der Triumphator wieder als Juppiter erwiesen[4].

Das ganze Triumphzeremonial geht aber auf den Prunk etruskischer Adelsherrschaft zurück[5], auch die Idee, den Triumphator mit den Insignien des Juppiter zu versehen, stammt aus Etrurien[6].

Mommsen hat nachgewiesen[7], daß sich ursprünglich an den Triumph unmittelbar Festspiele im Zirkus anschlossen,

---

[1] Wissowa, Röm. Rel. 172.

[2] Römische Ehe 284, vgl. dagegen Samter 52, der auch auf Weber, Ind. Studien V 308 hinweist. Rohde. Psyche. I² 226, 3 faßt die rote Farbe als chthonisch, das mag in einzelnen Fällen, wie für Lacedämonien, zutreffen; wenn das für den Luperkalienbrauch Geltung hat, bedeuten Blut und Milch vielleicht Nacht und Tag, was für die beiden Dioskuren, die da auftreten (s. o.), durchaus paßte.

[3] Jeremias, Nebo bei Roscher ML. u. ö. Plut. Camill. 3. 5. 19. 20! Domaszewski, Röm. Rel. 217, Hermes, 1909, 352 — Zimmern, Neujahrsf. 148. Hülsen, Forum; Mayerhöfer, Brücken Roms.

[4] Vgl. jetzt auch Laqueur, Hermes 1909, 215, der das Wesen des Triumphs vom staatsrechtlichen Standpunkt behandelt und dabei zu ähnlichen Ergebnissen gelangt wie wir.

[5] Strabo, 220,2,2, Flor. I, 5, 5. Dionys. III 61 f. V 35, Wissowa, 36 f. 384.

[6] Müller-Deecke, Etrusker, I 348.

[7] Römische Forschungen II 42 ff.

die Pompa zog vom Kapitol direkt zum Zirkus, die Spiele lösten sich dann vom Triumph los und bestanden als ludi Romani weiter. Der leitende Beamte erschien immer im Gewand des Triumphators[1] oder besser des Juppiter. Das läßt sich mit den Lustbarkeiten vergleichen, die sich überall an die Neujahrsfeier, den Einzug des Gottes und die Wiederkehr des Lichts anschlossen. Wesentlich ist vielleicht noch, daß die Kaiser seit Commodus den Beinamen des Sonnengottes Invictus annahmen (Usener Rh. Mus. 1905, 468f.).

Die ludi Romani wurden im Herbst veranstaltet, ebenso die ludi Capitolini, die auf die Iden des Oktober fielen. Bei ihnen kamen altertümliche Bräuche zur Anwendung z. B. Feilbieten eines alten Mannes, der zugleich durch lächerliche Kleidung dem Gespötte preisgegeben wurde. An den Iden des Oktober triumphierte Romulus[2] und führte im Triumph einen altersschwachen vejentischen Feldherrn auf[3]; das Feilbieten des Sardianers beruht in letzter Hinsicht auf der alten Vorstellung vom alten Jahre, das im Karneval verbrannt wird. Die ludi Capitolini sind also ein Neujahrsfest oder enthalten wenigstens einen Neujahrsritus, denn daß die Feilbietung des alten Vejenters nicht für Geschichte, sondern eine ätiologische Erfindung zu halten ist, liegt doch auf der Hand, wenn man andere analoge Riten daneben hält. Ebenso enthalten auch die ludi Romani Neujahrszeremonien und der Triumphator, der sie inauguriert, ist der Neujahrsgott, sein Einzug die Neujahrsprozession. Der Gott wird auf heiliger Feststraße eingeholt und versetzt das Volk durch seine Anwesenheit in ausgelassenste Feststimmung. Zwischen Frühling und Herbst, März und Oktober waltet im altrömischen Festkalender ein merkwürdiger Parallelismus ob. Die Marsfeste der Salier finden zu beiden Zeiten fast in gleicher Weise statt In der Mitte des März z. B. und des Oktober finden Pferderennen statt, die equirria zuerst[4] und dann das mit der Opferung

---

[1] Liv. V 41, 2.

[2] Der vorher 7000, wie Aristomenes 300 Feinde erschlagen haben sollte (Plut. Rom. 25) die Zahlen kennzeichnen beide Helden vielleicht als Mondheroen.

[3] Plut. Them. 25, Quaest. Rom. 53, Fest. 322.

[4] Varro, l. l. VI 13, Ov. f. III 519f., II 858f.

des october equus endende Pferderennen. Daß das Pferderennen aber astrale Bedeutung hat und auf das Kalenderjahr hinweist, hat Winckler an arabischen u. a. Beispielen gezeigt[1]. Wenn also die ludi diesen Charakter tragen und wenn sie mit dem Triumph ursprünglich in Verbindung standen, so liegt doch nichts näher als der Schluß, daß der Triumph selbst aus der Neujahrsprozession entstanden ist und später, nachdem das sakrale Gewand abgestreift war, unabhängig vom Kalender jedem vornehmen Helden zuteil wurde, der sein Geschlecht von den Göttern ableitete und selbst als Gott figurieren wollte, wie das etwa von Peisistratos in Athen erzählt wurde, dessen Heimkehr mit der als Pallas verkleideten Athenerin als hellenisches Analogon für Verweltlichung altsakraler Zeremonien angesehen werden kann.

Interessant sind auch die auf griechischer Einwirkung beruhenden Feste und Spiele; hier sind vor allem die Saturnalien zu erwähnen. Es ist das Fest der Wintersonnenwende, der Erneuerung des Lichts, also ein Neujahrsfest. Man beschenkte sich mit Wachslichtern als Symbolen der erneuten Sonne[2], auch Puppen[3], offenbar Sinnbildern des neuen als Kind vorgestellten Jahres[4]. Die Speisung der Sklaven ist altorientalisch, von asiatischen und griechischen Gebräuchen derselben Art war schon früher die Rede[5]. Der Saturnalienkönig[6] ist der neue Jahresheld. Auf griechischem Einfluß beruhten auch die Bittprozessionen mit Jungfrauenchören, die sich vom Apollotempel zum Aventinheiligtum der Juno Regina bewegten und auf dem Forum Tänze aufführten[7]. Der aus 27 Jungfrauen bestehende Chor weist deutlich auf astrale Vorstellungen hin.

---

[1] MVAG. 1901. Auch an das Rennen der Maultiere an den Consualia darf erinnert werden. Dion Hal. II 31 u. a. Zur astralen Bedeutung des Pferderennens vgl. auch Müller-Deecke II 222.

[2] Macrob. Sat. I 7, 33 u. a. (oder des Mondes).

[3] Belege bei Marquardt Staatsverw. III 587.

[4] Darnach ist vielleicht Auson. de fer. Rom. 31 zu verstehen. Marquardt l. c. wußte den Vers nicht zu erklären. Die Scara tigillorum nomine dicta sind eben jene Symbolfiguren des neuen Jahres und insofern allerdings sakral.

[5] Belege bei Marquardt 588.

[6] Senec. apoc: 8 u. a.

[7] Liv. XXVII 37, 11, Diels Sibyllin. Blätter 91.

Im Jahre 205 wurde der Meteorstein der Magna Mater von Pessinus aus Pergamon auf einem Prunkschiff nach Italien überführt[1]. Aus heiligen Fichten wurde das Schiff gezimmert, das im Griechischen wohl Σωτηρία[2], bei den Römern Salvia hieß[3]. Der die Göttin darstellende Stein wurde feierlich am 4. April d. J. 204 eingeholt und zum Palatin gebracht. Es folgten Festspiele und bei späterer Wiederholung des Festes ludi scenici. Das war der Ursprung der Megalesien. Wir haben auch hier die Einholung und die folgenden Spiele und sehen, wie sich im altlatinischen und im hellenisierten Kult der Römer dieselben Grundlinien, die wir bei den Griechen und früher finden, nachweisen lassen. Nachträglich sei noch an die alten amburbalia erinnert[4], ebenso an die Amphidromien, die in dies lustricus ihr römisches Gegenstück haben[5]. Das neugeborene Kind wird um den Herd getragen τὸ βρέφος περιφέρουσι τὴν ἑστίαν τρέχοντες[6] — ἔστι δὲ ἡμερῶν ἑπτὰ ἀπὸ τῆς γεννήσεως, ἐν ᾗ τὸ βρέφος βαστάζοντες περὶ τὴν ἑστίαν γυμνοὶ τρέχουσιν. Die Siebenzahl und die Nacktheit sind als astrale Motive anzusprechen.

Schließlich stellte auch das Leichenbegängnis eine Prozession, eine pompa triumphalis dar. Der Abgeschiedene zog in das jenseitige Lichtland hinüber. Alle Zeremonien, die dabei üblich waren, Masken, Tänzer, Mimen, Ahnenbilder usw.[7] deuten darauf hin.

Beiläufig sei noch zur Diskussion gestellt, ob das Vorrecht der Vestalinnen, daneben einiger Priester, zu bestimmten Opferhandlungen im Wagen zu fahren[8], mit dem Vorrecht attischer Frauen, sich an der eleusinischen Prozession im Wagen zu be-

[1] Liv. XXIX 10, 14, Ov. fast. IV 255 u. a., Wiss. 263, L. Bloch Philol. 52, 577 ff.

[2] Nach L. Blochs Vermutung l. c. 581.

[3] Einzelheiten von der Überführung bei Suet. Tib. 2. Tac. ann. IV 64 u. a. Wiss. 263,5. Für spätere Zeit s. Amm. Marc. 23, 3, 7.

[4] Festus s. amburbiale sacrif. 5 M. Macrob. Sat. III 5. Fustel de Coulanges-Weiß, der antike Staat 187.

[5] Samter Familienfeste 62.

[5] Suidas s. ἀμφιδρόμια.

[6] Hesych s. δρομιάμφιον ἦμαρ, Samter l. c. 60,3 und weitere Angaben, vgl. ders. Zeitschr. d. V. f. Volksk. 1906, 465.

[7] Marquardt, Privataltertümer I 351.

[8] CIL. I 206,62 f. Tac. ann. XII 42. Liv. I 21,4 u. a.

teiligen[1], zusammenhängt und ob diese Übereinstimmung auf eine ältere sakrale Institution zurückzuführen ist. Daß gerade die auf die Vestalinnen bezüglichen Überlieferungen uralt waren und geradezu mit babylonischen priesterlichen Einrichtungen seltsam übereinstimmen, hat der Hammurabikodex gezeigt[2]. Eine moderne Entsprechung aus dem römischen Festleben führt Usener an (Sintflutsagen 120).

Der Religion Israels ist der festliche Umzug nicht fremd. Der Herr ist mein Hirt, ruft der Psalmist. Nur Gutes und Liebes wird mir folgen mein Leben lang und ich wandle im Hause des Herrn lange Tage[3], womit das Umherwandeln um den Altar bezeichnet wird[4]. Ich wasche in Reinheit meine Hände und wandle um deinen Altar, o Ewiger (ψ 26,6)[5]. Das Judentum hat diese Riten bewahrt. Drei der großen Feste Israels, nämlich Passah-, Wochen- und Laubhüttenfest heißen die Wallfahrtsfeste, und bei diesen dreien wird die Bezeichnung חג chag, Fest, wörtlich: vor Freude sich kreisend bewegen, hinzugesetzt, was beim Neumond-, Neujahrs- und Versöhnungsfest nicht der Fall ist[6]. Das jüdische Gesetz besagt: Es ist Gebrauch, daß man mit der Thora, nachdem man solche erst auf die Bima gelegt hatte, einen Umgang in der Synagoge macht und am siebenten Tage sieben Umgänge zum Andenken an den Tempel, da hat man dergleichen Umgänge um den Altar gemacht, und dann am siebenten Tage nimmt man sieben Thora aus dem heiligen Schrein zum Behuf der Umgänge. — Der Umgang geschieht von der Rechten zur Linken; ein jeder, der einen Lulab (Palmenzweig) hat, muß an dem Umgang teilnehmen, und am siebenten Tag, הושענא רבא Hoschana Rabba, nimmt man noch einen besonderen Zweig von Bachweiden und macht mit demselben und dem Lulab den Umgang in der Synagoge[7]. Cf. Gurlitt

---

[1] S. o. S. 22.

[2] Vgl. meine Ausf. Neue Jahrbücher 1903, 1, 376 und Kohler-Peiser, Hammurabis Gesetz, Leipzig 1904, S. 109,7.

[3] Nach Gunkel Ausgewählte Psalmen S. 52.

[4] Gunkel ib. 55.

[5] S. Bäthgen zu Nowacks Handkommentar z. d. St.

[6] S. Hamburger Realenzykl. des Judentums I 365.

[7] Schulchan Aruch III S. 163, nach Löwes Übersetzung (Hamburg 1839).

3*

Kirche 140 u. 163. Am siebenten Tage erhält alles, groß und klein, männlich und weiblich, drei, auch fünf kleine Zweige von Bachweiden, diese werden mit alten Palmblättern zusammengebunden und mit dem Lulab und Zubehör werden sieben Umgänge in der Synagoge veranstaltet[1]. Am neunten Tage geht, wenn jeder seine Thora empfangen hat, der Vorsänger voran und alle folgen ihm mit ihrer Thora, und halten einen dreimaligen Umgang in der Synagoge. Während des Umgangs geben die Eigentümer ihre Thora an andere ab, die sie ehren wollen, um sie an dem Umgang auch teilnehmen zu lassen. — Des Morgens wird nun der Umgang ebenso gehalten wie des Abends vorher[2]. Nach dem Mussafgesange zogen die Priester einmal um den Altar, den Vers wiederholend: O Herr, hilf doch! O Herr, beglücke doch[3]!

Zu besprechen wäre hier noch die Einholung der Bundeslade. Israel zieht durch die Wüste. Und sie brachen auf vom Berge des Ewigen drei Tagereisen weit, und die Bundeslade des Ewigen zog vor ihnen her drei Tagereisen weit, um ihnen eine Ruhestätte zu erkunden[4]. Bei jedem Senken und Wiedererheben der Lade redete Moses sie mit neuem Gebet an. Die Bemerkung; daß die Lade drei Tagereisen vorauszieht, ist nicht als Dittographie zu streichen[5], der Abstand drückt die Ehrfurcht vor dem unnahbaren Heiligtum aus. Ihm zu nahen bringt Verderben, wie dasBeispiel der Leute von Beth Schemesch (1. Sam. 6, 19) und des Usah (2. Sam. 6, 6) lehren. (Man denke auch an Laokoon.) Jos. 3, 4 aber wird geradezu ein Abstand von zweitausend Ellen verlangt. Der Zug mutet echt und altertümlich an. Israel zieht gegen die Pelischtim zu Felde und wird bei Eben Haëser geschlagen. Die Ältesten Israels beschließen, die Bundeslade des Ewigen von Schiloh herbeizuholen, daß sie Israel gegen seine Feinde schütze (1. Sam. 4, 3). Die Lade wird aus dem Tempel von Schiloh geholt und mit großem

[1] Ib. 164.

[2] Ib. 166.

[3] Duschak, Gesch. u. Darst. des jüd. Kultus 122, vgl. 125. Vgl. Herzogs Realenzykl. s. Synagogaler Gottesdienst u. L. Stern, Vorschriften der Thora 1895.

[4] Num. 10, 33.

[5] wie Dibelius meint, die Lade Jahves, in Gunkel u. Boussets Forschungen 7, S. 9.

Freudengeschrei im Lager empfangen (5). Die Pelischtim fürchteten sich und sprachen: Gott ist ins Lager gekommen. Aber sie raffen sich auf, siegen abermals und rauben sogar die Lade (11). Ein Mann aus Benjamin meldet das Unglück in Schiloh und die Stadt erhebt ein Wehgeschrei, Eli erblindet und stirbt. Die Pelischtim aber brachten die Lade in den Tempel Dagons zu Aschdod (5, 2). Die Lade stürzt den Dagon, da bringen die Aschdodim die Lade in eine andere Stadt, aber überall, wo sie erscheint, vernichtet sie das Volk. Sieben Monate währt das Unglück. Da künden die Priester den Pelischtin, sie sollen die Lade wieder heimführen. Einen neuen Wagen sollen sie verfertigen und zwei junge Kühe davorspannen. Diese ziehen die Lade zurück bis nach Beth Schemesch, goldene Abbilder der Pestbeulen und Mäuse sind beigefügt. Die Kühe gehen brüllend geradeaus und die Fürsten der Pelischtim hinterdrein (6, 12). Es handelt sich ganz deutlich um eine Prozession; die Gottheit wird in ihr altes Heiligtum zurückgeführt. Die Bewohner Beth Schemeschs senden Boten nach Kirjat Jearim, die Bewóhner möchten die Lade heimbringen. Sie wird von diesen nach Gibeah geführt (7, 1). Dann besiegt Israel die Pelischtim bei Eben Haëser (7, 12). Später läßt David die Lade von dort nach Jerusalem bringen. Auf einem neuen Wagen wird sie gefahren, einige Begleiter gingen neben, andere vor dem Heiligtum. David und ganz Israel spielten vor dem Ewigen auf Zithern und Psaltern (6, 5). Darüber s. u. — Nachdem die Lade drei Monate in Gad geweilt hat, führt David sie nach Jerusalem. Immer wenn die Träger sechs Schritte gegangen waren, schlachtete er einen Stier und ein Mastvieh. Nach der Ankunft in der Stadt aber folgen große Feste. Die Prozession ist glücklich vollzogen, die Gottheit heimgekehrt, der neue Zeitabschnitt inauguriert. Der Streit über die Bedeutung der Lade darf wohl als ziemlich müßig betrachtet werden. Es liegt die alte Vorstellung des Götterbildes zugrunde, die im Wagen von einem Heiligtum zum anderen gebracht wird. Da Israel aber Bilder nicht duldete, wurde der Schrein an dessen Stelle gesetzt und die Gottheit als gegenwärtig gedacht. Ursprünglich ist natürlich das Idol auf dem Wagen gefahren worden wie bei den heidnischen Völkern. In den ältesten Quellen wird die

Lade der Gottheit fast gleichgesetzt, sie wird angeredet, vor ihr wird geopfert, andererseits erscheint die Lade auch von der Gottheit unterschieden[1]. Man dachte sie sich etwa mit heiligen Steinen gefüllt. Wolfgang Reichel in den vorhellenischen Götterkulten dachte an einen leeren Thron, Winckler an ein Gerät des Tammuzkultus[2]. Sehr weit gehen die Ansichten nicht auseinander. Für uns aber steht die Tatsache der Prozession in Israel fest, deren astralen Sinn Dibelius verkennt. Als Prozession ist auch Jos. 3 zu fassen, wo der Jordan sich vor der Lade teilt, wie einst das rote Meer. In feierlichem Aufzug wird sie dann auch in den Tempel Salomos getragen[3]. — Heidnischer Einfluß verrät sich 2. Kön. 23, 11, wo von König Josia berichtet wird: er wehrte, daß die Rosse, welche die Könige von Jehuda der Sonne bestellt hatten, in das Haus des Ewigen eingehen, und tat sie in die Zelle des Netan Melech, des Hofbedienten, in die Vorstädte, aber die Wagen der Sonne verbrannte er im Feuer[4]. — Auch an den Ephod, das Priesterkleid, das bei Prozessionen vorausgetragen und vielleicht das Heiligtum umgelegt wurde, ähnlich dem Peplos bei den Panathenaien[5], ist hier zu erinnern.

Einige Psalmen mögen hier noch erwähnt werden. Ps. 24 handelt im ersten Teil davon, wer den Berg des Herrn betreten dürfe. Nur der Reine und Gerechte ist dazu befugt, denn der Herr ist mächtig, er hat die Erde auf das Meer gegründet, wie der in babylonischen Vorstellungen befangene Dichter sagt[6]. Der Laie fragt, wer das Heiligtum betreten dürfe, der Priester erwidert. Gunkel sieht darin mit Recht eine Liturgie beim Einzug in den Tempel. Die Bestimmungen über die Zulassung

---

[1] Deuteronom. 10, 1ff. Dibelius 3.

[2] ib. 5.

[3] 1. Kön. 8, 1ff.

[4] Dibelius 63.

[5] Jeremias, Babylonisches im N T 111 Anm. und Bousset Offenb. Joh. 450. An die Einführung der Bundeslade erinnert noch die Prozession mit dem in seidene Tücher gehüllten Tabot in der äthiopischen Kirche. Der Tabot entsprach dem Antimension der griechischen Kirche und soll nach Aussage der Abessinier ein Abbild der wirklichen Bundeslade sein. S. Maltzew, Liturgikon 316.

[6] Gunkel, Ausgew. Psalmen 57.

in den jerusalemischen Tempel standen zur Zeit des Dichters längst fest, aber er versetzt sich in die Zeit, da diese Bestimmungen zuerst eingeführt wurden, das Lied ist also ein ätiologisches nach Art hellenistischer Dichtungen, nur daß alle didaktische Tendenz fernliegt. Darauf folgt die wirkliche Prozessionslitanei. Erhebet, ihr Tore, eure Häupter, erhebt euch, ihr uralten Pforten, daß einziehe der herrliche König[1]. Das Heiligtum wird festlich geschmückt, die Pforten scheinen zu wachsen, die Tore sich zu dehnen, denn der Ewige zieht ein. Welchem Ritus oder Fest entsprach aber ein solcher Einzug? Der Ewige wohnt stets im Tempel; von neuem, äußerlichem Einziehen besagt die Tradition nichts. In einer Wolke ruht der Ewige über oder in dem Allerheiligsten und nur die Priester und der Hohepriester ziehen ein. Mir scheint nur eine Deutung zulässig, daß hier alte liturgische Schemata zugrunde liegen. Die Überlieferung ist ja in derartigen Dingen von unendlicher Zähigkeit. Kurzum, der Einzug des babylonischen Gottes, des Frühlingsgottes, der in Prozession zum neuen Tempel geleitet wird (s. o.), hat dem Dichter noch dunkel vorgeschwebt und ihm die Motive für sein Lied gegeben. Eine babylonische Vorstellung zeigt Gunkel ja bereits im Anfang auf, weshalb kann sie hier nicht auch nachklingen? Bäthgen hebt richtig hervor, daß im ersten Abschnitt nur vom Eintreten der Frommen die Rede sei[2]. Der zweite Teil erklingt in ganz anderer Tonart, so daß Bäthgen mit Ewald an der Zusammengehörigkeit beider Zweifel erhebt. Wenn übrigens an den Einzug der Bundeslade nach siegreichem Krieg, also an einen konkreten Fall gedacht wäre, wie Bäthgen es als möglich supponiert, so muß das Fehlen jeder Hindeutung auf Krieg und Sieg doch daran irremachen. Weshalb bei einem solchen Anlaß so ganz allgemeine Wendungen beliebt worden wären, ist unerfindlich. Auch konstatiert Bäthgen für den Fall einen chronologischen Anstoß. Er kommt zu dem Schluß, irgendeine Tempelfeier habe wohl den Anlaß zu der Vereinigung der zwei Teile gegeben[3].

---

[1] Gunkel 56.

[2] Bäthgen, die Psalmen in Nowacks Handkomm. zum A T II 2, [3] 69.

[3] S. 69. An den Einzug der Bundeslade glaubt übrigens auch Gunkel.

Wer ist der König der Ehren? wird nach der Ankündigung des Einzugs gefragt. Die alten Tore fragen nach Bäthgen, wer der König sei. Nach Gunkel erschallt die Frage vom Heiligtum her. Die Tore selbst fragen zu lassen, empfiehlt sich wohl nicht, weil damit dem Psalmisten heidnische, animistische Vorstellungen insinuiert werden. Im ägyptischen Totenbuch erscheinen Tore wohl redend und auch sonst in antiker Literatur, bei Solon, Aristophanes, Euripides u. a. bis hinunter zu Nonnus[1]. Im arabischen Volkslied fragt der Dichter wohl die Haustür seiner Geliebten, wo diese verweile und erhält auch von der Wohnstube einen Bescheid[2]. Zuerst hat die Tür eine kultische Bedeutung[3]. In Gilgameschepos heißt es: Eabani tat seinen Mund auf, — — mit der Tür redet er wie mit einem verständigen Menschen: O Tür des Forstes usw.[4]. Im Ijob heißt es mehrfach, die Wohnstatt selbst verleugne den unglücklichen Bewohner[5]. Im Totenbuch verlangt der Riegel, der Eintretende solle den Namen des Riegels vorher nennen. Dies geschieht. Der rechte Türflügel sagt: Ich lasse dich nicht eintreten, wenn du meinen Namen nicht nennst. Ebenso der Türflügel, die Schwelle, das Schloß, die Tür usw.[6] Kap. 145 sagt der Abgeschiedene: Heil dir, o erste Tür! Ich habe den Weg vollbracht, ich kenne dich, ich kenne deinen Namen. — Geh hindurch, antwortet die Tür. Das wiederholt sich bis zur 21. Tür. Kap. 146 werden 15 Türen genannt, in deren jeder ein Gott wohnt, und jede wird ehrerbietig angeredet[7]. Kap. 99 prüfen die einzelnen Teile des Schiffes den Abgeschiedenen. All diesen Stellen gemeinsam ist, daß die Tür als der göttliche, wissende, prüfende Teil erscheint, der selbst fragt, nicht befragt wird. Welche Bedeutung soll es nun haben, wenn die Tore fragen: wer der Herr der Ehren sei? Wenn sie reden, sind sie denkende Wesen und vom Numen erfüllt, brauchen also nicht

---

[1] S. meine Ausf. Rhein. Mus. 59, 213 ff.

[2] Sachau, Abh. Berl. Ak. Wiss. 1889, 72 XXVI.

[3] Samter, Familienfeste 22 u. 81. Schäfer, Abh. Berl. Ak. 1902, 31.

[4] Jensen, Keilinschr. Bibl. VI 185 f.

[5] 7,10, 8,18, 26,9.

[6] Totenb. c. 125 Pierret.

[7] S. Rhein. Mus. l. c. 216.

Fragen zu stellen, abgesehen von der ganz heidnischen Vorstellung. Sollte die Frage nicht liturgisch zu erklären sein? Vielleicht darf an einige Riten des Passahfestes erinnert werden. Am Rüsttage des Passah gingen Beamte aufs Feld, um den Boden für das Schneiden des Getreides zu lockern. Drei Personen schnitten die Frucht und legten sie in Tennen. Einer von ihnen fragte die Anwesenden? Ist die Sonne untergegangen? Seht ihr diese Sichel? Seht ihr diese Tenne? Ist heute Sabbat? Soll ich schneiden? Jede Frage wurde dreimal gestellt, und dreimal erscholl die Antwort: Ja[1]. Ferner mußte beim Passahmahl, wenn die einzelnen Riten vollzogen wurden, der Sohn des Hauses oder ein anderer der Anwesenden fragen, weshalb das alles geschehe (Genaueres im Sch. Aruch, im Talmud usw.) und was es bedeute. Der Vorleser gab dann die Erklärung im einzelnen[2]. Mit solchen und ähnlichen Riten ließe sich vielleicht die Psalmenstelle erklären. Es war eine Art von kultischem Dialog, wie er auch in Indien u. a. begegnet. Vielleicht kann man an Doppelchöre denken, die Frage und Antwort austauschen nach Art der Aischyleischen Chöre am Schluß der Perser[3]. Schon für Babylon sind ja derartige Doppelchöre bezeugt. Das Agonistische gehört ja, wie noch zu zeigen, durchaus in diesen Gedankenkreis. Also wird die Frage als liturgisch begründet aufzufassen sein. Hierzu kommt, daß die ganze Perikope und zwar die Anrede an die Tore und die Frage, gleichsam die Strophe, wörtlich, die Antwort als Antistrophe mit geringer Abweichung wiederholt wird; daß die Frage aus dem Tempel selbst, dem Sitz der Leviten, der Kundigen, erschalle, muß absurd scheinen. Es ist ein Chorlied, der Chor teilt sich mitten im Liede zu einem rezitativischen Frage- und Antwortspiel, und so wird der Einzug in das Heiligtum vollzogen. Die uralte Prozession des Frühlingsgottes, die mit Wechselchören gefeiert wird, scheint mir demnach der Kern des Liedes zu sein. Der Gesang nahm im Kultus ja besonders seit David eine bevorzugte

[1] Duschak, Gesch. u. Darstellg. d. jüd. Kultus 105. Schröder, Satzungen u. Gebr. des talmud-rabbin. Judentums 187.

[2] Schröder l. c. 184.

[3] Klio 1904, 386; cf. auch Cantic. 3,6 u. Aristoph. Pac. 968 u. Schol., Suid. s. τίς τῇδε; eine Kultformel beim Opfer, um alle unheiligen Teilnehmer zu entfernen.

Stellung ein. — Des Psalms 100 sei noch gedacht: Jauchzet dem Herrn alle Welt, ruft der Sänger dem Chore zu, kommt vor sein Antlitz mit Jubel[1]. Ein kurzes Lob des Herrn folgt und dann die Aufforderung: Gehet ein zu seinen Toren mit Dank, zu seinen Vorhöfen mit Lobgesang, danket ihm usw. Es ist also ein Einzugslied, der Text zum Prosodion bei der Prozession. Hier wird aber nicht der Einzug der Gottheit in den Tempel gepriesen, die Gemeinde und die Leviten ziehen ein, die Gottheit im Inneren zu verehren. Psalm 24 weicht von der gewöhnlichen Vorstellung ab und darf, wie gesagt, wohl auf uralte Prozessionsriten zurückgeführt werden.

Auch im Neuen Testament läßt sich manches heranziehen. Jesus naht der heiligen Stadt. Der Prophet hatte messianisch die Ankunft des Königs auf dem Esel verkündet (Jes. 62, 11) Das Volk aber jauchzt dem Einziehenden entgegen: ἔστρωσαν ἑαυτῶν τὰ ἱμάτια ἐν τῇ ὁδῷ· ἄλλοι δὲ ἔκοπτον κλάδους ἀπὸ τῶν δένδρων καὶ ἐστρώννυον ἐν τῇ ὁδῷ· οἱ δὲ ὄχλοι οἱ προάγοντες αὐτὸν καὶ οἱ ἀκολουθοῦντες ἔκραζον λέγοντες· Ὡσαννὰ τῷ υἱῷ Δαυείδ κτλ· (Mt. 21, 8 ff.) Beritten erscheint Jesus. Das Hinbreiten der Gewänder als Teppich für den Einziehenden entspricht dem Sinn der Prozession, werfen sich doch in Indien und in Islam die Gläubigen selbst auf den Boden, um sich von geweihter Sohle treten zu lassen. Das Schwingen und Streuen von Grün deutet auf den nahenden Frühlingshelden und hat im Pfingstgebrauch seine Entsprechung. Die προάγοντες und die ἀκολουθοῦντες erwecken geradezu den Eindruck des in der Prozession eingeführten Gottes, und so wird man auch dies Kapitel hierherziehen dürfen. Als Frühlingsgott zieht Jesus gleichsam ein und mit frohem Jubel empfängt ihn die Stadt. Wie im Psalm 24[2] vor dem Einzug des Ewigen gerufen wird: Wer ist der herrliche König? und die Antwort folgt: Es ist der Herr stark und mächtig usw., wird hier gerufen: Wer ist dieser? und die Menge erwidert: Es ist der Prophet Jesus von Nazareth in Galiläa. Dann zieht er unter wilder Erregung des Volks (ἐσείσθη δὲ πᾶσα ἡ πόλις) in den Tempel selbst ein. Dort treibt er die Händler

[1] Nach Bäthgen S. 301.

[2] Den Gunkel (Ausgew. Psalmen 56) trefflich als Einzugsliturgie bezeichnet und interpretiert.

aus, stößt der Wechsler Tische und die Sitze der Taubenverkäufer um und jagt sie von hinnen. Man denkt an den Gott der neuen Weltordnung, der den alten Kosmos vernichtet, die Tiâmat erschlägt und auf den Trümmern die neue Ordnung der Dinge aufbaut, wie der babylonische Mythos es vorbildlich ausgestaltet hatte. Die ethische Vertiefung läßt den alten Kern noch erscheinen. — Bei Marcus streut die Menge nicht κλάδους, sondern στιβάδας, was Luther mit ungemein richtigem Gefühl als „Maien“ übersetzt, denn um ein Gleichnis zum Maikönig der Germanen handelt es sich hier in der Tat. Bei Marcus geht Jesus zum Tempel ein καὶ περιβλεψάμενος πάντα ὀψίας ἤδη οὔσης τῆς ὥρας ἐξῆλθεν εἰς Βηθανίαν μετὰ τῶν δώδεκα (Marc. 11, 11). Dieser Schluß der so festlich begonnenen Einzugsfeier wirkt abrupt und befriedigt weniger als der grandiose Höhepunkt bei Matthäus. Dann folgt am nächsten Tage erst die Verfluchung des Feigenbaums und darauf erst die Austreibung aus dem Tempel (11, 12 ff.). Bei Lucas ist der Bericht z. T. gekürzt. Matthäus 21, 8 heißt es nach der Beschaffung des Esels, ὁ δὲ πλεῖστος ὄχλος breitete die Kleider auf den Weg, Marc. 11, 8 nur: πολλοί, bei Lucas 19, 35 nur: ὑπεστρώννυον τὰ ἱμάτια ohne Angabe der Personen (19, 36). Von sonstigen Freudenbezeugungen des Volkes verlautet nichts. Die Jünger preisen den nahenden König. Jesus prophezeit den Fall Jerusalems. Darauf folgt die Austreibung, die Händler werden nicht einzeln bezeichnet, das Ganze erscheint blasser und schwächer. Der Bericht ist ein matter Nachklang der ersteren, das antike Element ist zugunsten des theologisch-spiritualistischen zurückgetreten. Der uralte Sinn schimmert kaum noch durch. Bei Johannes steht ein ganz kurzer Bericht: Der Juden Ostern war nahe und Jesus zog hinauf gen Jerusalem (3, 13) und nun folgt die Austreibung aus dem Tempel. Der Einzug in Jerusalem folgt dann erst 12, 12. Ob nun die Austreibung zum Einzug gehört oder nicht, letzterer trägt besonders bei Matthäus und Marcus das Gepräge des einziehenden, triumphierenden Gottes und dieser typische Zug wird aus ältesten Quellen wohl in die Evangelien aufgenommen worden sein.

Die Verfasserin der peregrinatio ad loca sancta, eine Klosterfrau aus Südgallien, die man mit der heiligen Silvia aus

Aquitanien gleichgesetzt hat und die gegen Ende des vierten Jahrhunderts nach Palästina gepilgert ist[1], schildert ausführlich den jerusalemischen Kultus jener Zeit und erwähnt dabei auch mehrfach Prozessionen oder kleinere Umzüge z. B. et postmodum de Anastasi usque ad Crucem ⟨cum⟩ ymnis ducitur episcopus, simul et omnis populus vadet[2]. Oder: Sed quadragesimae de epiphania valde cum summo honore hic celebrantur. Nam eadem die processio est in Anastase et omnes procedunt et ordine suo aguntur omnia cum summa laetitia ac si per pascha[3]. Et iam inde cum ymnis usque ad minimus infans in Gessamani pedibus cum episcopo descendent, ubi prae tam magna turba multitudinis et fatigati de vigiliis et ieiuniis cotidianis lassi, qui tam magnum montem necesse habent descendere, lente et lente cum ymnis venitur in Gessamani. Über 200 Lichter brennen dabei. Dann wird wieder cum ymnis zur Stadt, ad civitatem, gepilgert, zum Tor gelangt man ea hora, qua incipit quasi homo hominem cognoscere; der ganze Zug, jung und alt, reich und arm, bewegt sich dann mitten durch die Stadt und specialiter illa die nullus recedit a vigiliis usque in mane. So wird der Bischof zum Kreuz hingeleitet. Ante Crucem autem ubi ventum fuerit, iam lux quasi clara incipit esse[4]. Das Erharren des Lichts ist von offensichtlich symbolischer Bedeutung wie die ganze Prozession. Am Fronleichnamstag geleitet das Volk den Bischof zum Berge Zion. Nachmittags pilgert die ganze Gemeinde auf den Ölberg, ita ut nullus christianorum remaneat in civitate — hora iam nona descenditur inde et cum ymnis itur ad illam ecclesiam, quae et ipsa in Eleona est. Mit Gesängen geht es dann zum Martyrium. Nachts erfolgt die Heimkehr zur Stadt et occurrent candelae ecclesiasticae vel ducentae propter populo. In langsamer Prozession wird das Martyrium erreicht, von da wird nach der Feier zur Anastasis gepilgert, wo wieder ymni, antiphonae und oratio erfolgen. Similiter fit et ad Crucem. Sodann

---

[1] S. Weyman, Theol. Quartalsschr. 1898, 34; Cabrol, les églises de Jérusalem; Bardenhewer Patrologie 373, P. Geyer Itinera Hierosolymitana etc. (Corp. script. eccles. Lat. XXXVIIII) praef. p. VIII sqq.

[2] S. Silviae peregrinatio ed. P. Geyer 72, 28 sqq. cf. 74, 5.

[3] l. c. 77, 20 sqq.

[4] ib. 86, 25 sqq.

wandert alles zum Zion und von dort revertuntur unusquisque ad domum suam hora noctis forsitan media[1].

Daß Prozessionen symbolisch zu fassen waren, legt die symbolisierende Richtung des Mittelalters überhaupt nahe und besonders beim Kirchengebäude tritt das hervor. Da aber bei den älteren Kirchenvätern in dieser Beziehung hauptsächlich eine ausführlichere Interpretation alttestamentlicher Kultuseinrichtungen[2] stattfindet, so müssen wir erst noch ein wenig zurückgreifen. Zum Marduktempel Esagila führte eine gepflasterte Prozessionsstraße, die von Löwen aus glasierten Ziegeln eingerahmt war[3]. Die ägyptischen Tempel glichen einer großen, durch mehrere Vorhöfe zum Heiligtum führenden Straße[4], die man symbolisch deuten kann. Durch Sphinxalleen zieht die Prozession zur Tempelfassade, die mit der geflügelten Sonnenscheibe geziert war, dann durch ein Tor in das säulenumgebene Peristyl, dessen Wände Göttergeschichten u. a. erzählen. Ein Pylon führte dann in eine bedekte Säulenhalle, in der eine mittlere erhöhte Säulenreihe die Straße bezeichnete[5]. Die Halle ist durchaus symbolisch gehalten. Der Boden stellt mit Pflanzendekorationen das überschwemmte Niltal dar, die Säulen wachsen gleich Riesenbäumen zum Himmel, der durch Sterndekorationen auf der Decke selbst angedeutet ist. Die Halle ist das Vorbild der Basilika und somit der Kirche[6]. Dann folgen kleinere Hallen, und endlich ist das Heiligtum selbst erreicht, ein kleiner, dunkler, nur dem Oberpriester oder König zugänglicher Raum, in dem das Idol sich befindet. (l. c.) Einen künstlerischen Gesamteindruck gewährten diese weiten Anlagen nicht, da ihnen die Übersichtlichkeit und sinnfällige Harmonie abging. Sie waren aber nicht ruhende Anlagen, sondern nur der geleitende Rahmen zu bewegtem Aufzug,

[1] ib. 93, 28 sqq. Über erste Erwähnungen von Prozessionen s. Zöckler Gesch. d. Askese 255. Hergenröther, Kirchengesch.[4] I 700 Anm. Kattenbusch Konfess. I 496.

[2] S. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes S 5.

[3] A Michaelis in Springers Kunstgeschichte I[8]. 51. S. Hommel, Geogr. u. Gesch. 316 ff.

[4] ib. 29.

[5] ib.

[6] ib. 30, S. u.

der seinerseits wieder den Himmelsflug der Seele darstellte. Von Griechenland ist an anderer Stelle zu reden. — Die Stiftshütte Israels stellte einen großen, von 60 Säulen flankierten Hof dar, in dessen Innerem, etwas rückwärts gelegen, die sogenannte Wohnung sich befand; in dieser ruhte in der inneren Kammer das Allerheiligste. Die Orientation entsprach den Himmelsrichtungen. Im einzelnen ist jede Dimension, jede bauliche Gliederung von Symbolik erfüllt[1]. Das Ganze stellte nach Philo[2] und Josephus[3] die Welt dar. Das Allerheiligste entsprach dem Himmel, das Heilige und der Vorhof dem Meer usw. So war der Eintritt des Hohepriesters in das Allerheiligste ein Symbol für das Eingehen des Menschen zum Himmel, also sein Gang eine Art von Prozession. Ob man im Vorhof das Meer oder mit Bähr[4] die Erde erblickt, ist ohne Belang, ebenso wie die einzelnen Deutungen, die Grundidee darf als von den Symbolikern richtig erfaßt betrachtet werden. — Der salomonische Tempel zerfiel in das Heilige und das Allerheiligste wie die Stiftshütte. Vor dem Tempel befand sich noch eine Vorhalle, vor der zwei große Säulen standen, Jachin und Boas[5]. Seitlich waren drei Stockwerke zur Unterbringung der Tempelgeräte usw. angebracht, über die jedoch das Heilige mit seinen Fenstern weit hervorragt, während das Allerheiligste niedriger und wie bei der Stiftshütte ganz dunkel war[6], denn der Ewige hat verheißen zu thronen im Weltendunkel[7]. Den Tempel umgab der innere Vorhof für die Priester und der große äußere für das Volk. Aus Jerem. 36, 10, wo im Hause des Ewigen der obere Hof erwähnt wird, hat man geschlossen, daß der innere Hof ein höheres Niveau hatte als der äußere, was sich beim Tempel selbst wiederholt haben dürfte[8], so daß die Erhebung beim Eintritt symbolisch angedeutet war. Doch fehlen dafür nähere An-

---

[1] Keil, Bibl. Archäol. 103ff. Nowack, Hebr. Archäologie 65ff.
[2] v. Mos. III p. 147 sqq.
[3] Antiqu. III 7, 7.
[4] Symb. des mos. Kultus I, S. 482 u. a.
[5] 1. Kön. 7, 21.
[6] Keil l. c. 135f. Nowack l. c. 30.
[7] 1. Kön. 8, 12.
[8] Keil 139.

haltspunkte in der Bibel. Die beiden freistehenden Säulen am Eingang wird man etwa in Wincklers Sinn zu deuten haben[1].

Sehr bedeutsam ist ein Gerät des Vorhofs, nämlich das große Meer aus Bronze oder Erz, das auf zwölf Rindern lag. Diese blickten zu je dreien nach den vier Himmelsrichtungen[2]. Das Meer sollte den Priestern zur Waschung dienen, wie es in einem Bericht heißt[3], während 1. Kön. 7, 23—26 nichts davon gesagt wird. Nowack erkennt ganz richtig, daß die Waschung nicht der eigentliche Zweck des Meeres gewesen sein kann, und erinnert an symbolische Deutungen, auf die ja auch die Stiere hindeuten[4]. Die zwölf Stiere sind wohl astral zu deuten und weisen auf den Tierkreis. Das Meer entspricht dem Wasserreich, aus dem alles Licht aufsteigt. Will Gilgamensch zu den Seligen, so muß er eine weite Meerfahrt überstehen. Wer empordringen will zum Göttlichen, muß die Tiefe, das Meer, Tiâmat überwunden haben. So leitet auch das auf die altorientalische Lehre hin. Diese Bedeutung scheint schon den Verfassern der biblischen Berichte nicht mehr bekannt gewesen zu sein, zumal der Chronist eine neue, oberflächlichere an deren Stelle setzt. Doch ist hierüber in einem ferneren Abschnitt zu reden. In jedem Fall ist die Vorstellung der Fortbewegung, des Aufsteigens zur Höhe hier ebenfalls erkennbar[5]. Man denke auch an die Brunnen am Eingang der mittelalterlichen Kirche sowie in den Vorhöfen der Moscheen. Ferner sei hier an das Erechtheische Meer vor dem Erechtheion in Athen erinnert, dies vielleicht auch einmal mit dem Cultus in irgend einem Zusammenhang stand (Herod. VIII 55, Paus I 26,5 u. a.) — Ferner werden zehn bronzene auf Rädern bewegliche Kessel erwähnt[6]. Für die daran angebrachten Löwen, Rinder und Keruben erinnnert Nowack mit Recht an Babylon[7]. Er erinnert ferner an

---

[1] MVAG 1901.

[2] 2. Chron. 4, 4.

[3] ib. 2, 4, 6.

[4] l. c. 43.

[5] Nachträglich sehe ich, daß auch Kosters Theolog. Tijdschrift 1879, 455 ff. an Tiâmat und die babylonische Anschauung erinnert. Vgl. Nowack 43 f.

[6] 1. Kön. 7, 27 ff.

[7] l. c. 46, 1.

Ezechiel 1, wo die entsprechenden Wesen auf Rädern den Weltenthron stützen[1]. Wenn er aber Kosters' Deutung der Radgestelle auf Wolken billigt[2], so muß ich widersprechen. Daß Ezechiel die zehn Kessel des Tempels nachahmte, wie Nowack behauptet, mag noch hingehen, für unleugbar halte ich den Zusammenhang nicht. Man sehe den Bericht Ezechiels doch genauer an. Die Bildung der Keruben und Tiere mit ihrer Flügelstellung gemahnt absolut an babylonische Skulpturen mit ihrer gravitätischen Starrheit und Monotonie. Diese Tiere tragen den göttlichen Thron. Wozu konnte ein fahrender Thron aber dienen? Offenbar zu Prozessionszwecken, wie ja in Babylon das Götterschiff oder das Bild des Frühlingsgottes auf Rädern zum neuen Tempel gefahren wird. Das, scheint mir, ist die Grundidee des Ezechielschen Thronwagens, und nicht der salomonische Kessel. Dieser aber konnte gleicherweise mit Prozessionszwecken zusammenhängen, womit die Räder aufs einfachste erklärt wären. Und welchen Zweck sollten Räder ursprünglich haben, als den der Fortbewegung? Also hier sehen wir abermals, daß der Tempel für beweglichen Kultus, feierliche Einführung der Gottheit ins Allerheiligste bestimmt war, d. h. nicht der salomonische, wohl aber dessen Urbild, das dem Abi Huram und seinen phoinikischen Werkmeistern geläufig war. Phoiniker haben ja den Tempel gebaut, bei denen babylonische Kultformen viel vertrauter waren als der bildlose Dienst Israels. Sie waren es, die hier Rudimente ihrer heidnischen Vorstellung hineinarbeiteten, für die sich dann eine mit Israels Lehren vereinbare Deutung finden mußte. Die Grundidee scheint doch der Tempel zu sein, in dem am großen Jahresfest der heimkehrende Gott mit Gepränge in großem Wagenzug einfährt. Die Unklarheit in der Darstellung des Königsbuchs ist gerade beredt, der fromme Verfasser weiß aus dem halbheidnischen Gerät nichts zu machen und schweigt verlegen über seinen Zweck, während der Chronist einfach eine spätere, man möchte sagen volksetymologische Deutung zum besten gibt. Ezechiel aber ist hier vom salomonischen Tempel unabhängig gewesen, wenn

[1] Ez. 1, 25—28.
[2] l. c. 46, 1.

sein Bauplan im übrigen auch an den salomonischen Grundriß anknüpft. Eine Symbolik bringt er nicht, er betont nur den Abstand von Priestern und Volk durch schärfere äußere Trennung. Die Tempel des Serubabel und des Herodes zeigen Abweichungen im einzelnen, die Grundidee bleibt gewahrt. — Die Synagoge mußte auf dem höchsten Punkt der Stadt erbaut werden[1] und ihr Eingang mußte im Osten liegen, und zwar möglichst am Fluß oder Meer zum Zweck levitischer Reinigungen[2]. Nach den Ausgrabungen war der Eingang aber im Süden[3].

Der Grundriß der alten Kirche beruht auf der antiken Basilika. Es sei gestattet, ein wenig bei dieser und ihrer Entstehungsgeschichte zu verweilen. Die ältesten Entsprechungen bietet Ägypten. Ein Palast zu Karnak aus der Zeit Ramses III. ist folgendermaßen konstruiert: Ein langer Hof führt auf das Haus, in dessen Mitte eine sechssäulige Halle liegt[4]. Dem Erfinder des Grundrisses schwebten bei der Anlage wohl mehr der einziehende Festzug, als die im Inneren ruhenden Bewohner vor, ein Eindruck, den besonders der längliche von Säulen flankierte Vorhof erweckt. Die Ähnlichkeit mit dem salomonischen Tempel, der auch den erhöhten Mittelraum aufweist, ist deutlich. Hier wie überall, wo der Grundriß nicht quadratisch, sondern rechteckig ist und an einer Schmalseite den Eingang aufweist, möchte man an die Grundvorstellung des bewegten Einzuges denken, sei es weltlicher oder kultischer Art. Doch ist das vorläufig nur Vermutung. Die Betonung der Längsachse findet sich in Ägypten vereinzelt, im salomonischen Tempel streng durchgeführt und durch die Vorhalle des Thronsaals noch unterstützt[5]. Man versteht das besser durch einen Blick auf das Vorherliegende. Die ältesten Wohnungen der Menschen waren rund oder eckig ohne Hervorhebung einer Längsachse[6].

---

[1] Tosefta Megilla IV 227, Nowack 84.

[2] Apostelg. 16, 13.

[3] Nowack 85.

[4] Lange, Haus u. Halle 13f.

[5] ib. 28.

[6] A. Michaelis in Springers Kunstgeschichte I 887. Vgl. auch Noack, Hom. Paläste, R. v. Lichtenberg, Haus Dorf Stadt, H. Muchau, Pfahlhausbau u. Griechentempel u. a.

Im ältesten Kulturland zeigt die größere Bauanlage im allgemeinen, z. B. in Sippar, einen Hof, in dessen Mitte sich ein Altar erhebt und der von einer großen Zahl von Gängen und Zimmern umgeben ist[1]. Daß Prozessionen den Babyloniern bekannt waren, steht fest, die Straße nach Esagila legt beredtes Zeugnis ab. So wird diese Idee auch bei Palast- und Tempelanlagen obgewaltet haben, wenn auch nicht so ausgeprägt wie in Ägypten und wenn die Ruinen auch kein klares Urteil gestatten[2]. — Die ägyptischen Privatgräber, die sogenannten Mastabas, bestehen aus einem rechteckigen Ziegel- oder Steinbau. An der Ostseite befindet sich der Eingang, durch die auch der Tote zum Reiche des Westens schritt. Da legte man die Opfer nieder und betete nach Westen gewandt. Die Statue des Verstorbenen fand sich öfters hier, und zwar im Begriff, auf den unterhalb angebrachten Stufen in das Grab zu steigen[3]. Also hier scheint der Durchgang das Grundmotiv gewesen zu sein. Aus den Mastaben entstanden die ursprünglich auch oblongen, erst später quadratisch angelegten Pyramiden. Neuere Forschungen haben gezeigt, daß zu jeder Pyramide ein besonderer Grabtempel gehörte. Dieser stand mit der Pyramide durch einen langen gedeckten Gang in Verbindung[4], auch hier herrschte die Symbolik der Bewegung vor. — Der Tempel des neuen Reiches ist nach Michaelis einer geschmückten Straße vergleichbar, die durch eine Reihe von Höfen zum Heiligtum selbst führt[5]. Sphinx- oder Widderalleen führen zum Tempelbezirk, hier bewegt sich die Prozession zur Fassade des Heiligtums. Dann gelangt man in den von Säulen umgebenen Hof, sodann in einen bedeckten Säulensaal. In diesem bezeichnete oft eine Überhöhung der mittleren Säulenreihe die Straße, also ganz nach Art der Basiliken[6]. Endlich folgt das dunkle Allerheiligste, wie im Tempel Salomos. Auch die Grottentempel zeigen die Abfolge von Vorhalle, Haupt-

---

[1] Michaelis 48.

[2] S. d. Grundriß bei Hommel, Geogr. u. Gesch. I. Doch vgl. Nowack l. c. 29.

[3] Michaelis 14f.

[4] Michaelis 18.

[5] ib. 29.

[6] ib. 30.

saal und Sekos. Zu beachten ist übrigens auch die Beliebtheit prozessionsartiger Darstellungen auf den Wänden, schreitende Löwen, Krieger u. a, wie etwa in den emaillierten Ziegeldarstellungen in Babylon, Susa u. a. Festhalten muß man freilich, daß das ägyptische Wohnhaus breitstirnig ist[1] und daß die Herrenhäuser aus dem dritten Jahrhundert an der Breitseite des Hofes die Säulenhalle zeigen, dahinter den langgedehnten Saal, der mit der Breitseite an die Halle stößt, und endlich erst das kleinere Gemach[2]. Der Tempel ist nach diesem Schema gebildet[3]. Nur finden innerhalb dieser einfachen Gliederung so viele Wiederholungen einzelner Teile statt, z. B. zwischen dem breiten Saal und dem tiefen Gemach, daß der breite Grundriß immer mehr eine Richtung in die Länge erhält, ohne daß die Formen der einzelnen Räume verändert werden. Der Sethostempel in Abydos, das Ramesseum, der Tempel zu Medinet Habu u. a.[4] erhalten durch Multiplikation auch der tiefen Gemächer die Längsrichtung. Es ergibt sich also, daß der Kult die Tiefenausdehnung eigentlich erst geschaffen hat. Wenn die ältesten ägyptischen Bauten sie noch nicht zeigen, so beruht das vielleicht darauf, daß sie aus einer Zeit stammen, in der der Kult mit seiner astralen, nach Vorwärtsbewegung drängenden Grundidee damals noch nicht auf die Architektur eingewirkt hatte. Als die Hierarchie in Ägypten durchdrang, behielt das konservative Volk zwar den breitstirnigen Grundriß bei, schuf aber durch die Vervielfältigung der Hallen doch die erforderliche Bahn für den heiligen Durchzug. Der kretische Palast hat auch die breitstirnige Front, der mykenische des Mutterlandes hat die Tiefenausdehnung; möglicherweise beruht das auf seiner jüngeren Entstehung, zu einer Zeit nämlich, als das kultische Prinzip schon zum Durchbruch gelangt war. Doch ist das rein hypothetisch und soll nur beiläufig zur Diskussion gestellt werden. Auch der Tempelturm von Borsippa hatte den Aufgang von der Breitseite, desgleichen die von Sin und von Nippur und die Tempelterrasse in Nippur, so daß auch hier der breitstirnige

[1] Lange, 8ff. Perrot-Chipiez II 485.
[2] Noack, 29.
[3] Steindorff, Zeitschr. f. äg. Spr. 1897, 107f. Noack l. c.
[4] Noack 94.

4*

Grundriß wohl zunächst heimisch war, wenn auch daneben andere Bezeichnungen vorkommen[1]. Man könnte hier vielleicht die Entstehung des einen Stils aus dem anderen beobachten, wenn es nicht an Material jetzt noch fehlte. Vielleicht war es, wie gesagt, der Kult, der allmählich die größere Tiefe des Tempels für Prozessionen nötig machte, so daß das Idol schließlich im Hintergrund im Dunkelen stand, was vielleicht ursprünglich gar nicht der Fall zu sein brauchte. Doch ist das rein hypothetisch.

Lange verweist für das altgriechische Bauernhaus auf die Entsprechung des niedersächsischen. Die große Tenne mit dem Herd befindet sich am hinteren Ende, daran schließen sich drei Wohnstuben, deren mittelste das Staatszimmer ist[2]. Dem Homerischen Haus war ein von einer Säulenhalle umgebener Hof vorgebaut, dann gelangte man in das Haus selbst, zunächst in die Vorhalle. Diese führte in das μέγαρον und den θάλαμος, der Herd stand am hinteren Ende des Saals, dort befand sich auch der Sitz des Hausherrn und der Hausfrau. Lange nimmt ein auf einem Stylobat ruhendes Mittelschiff an[3]. Im ganzen ist die Anlage der des salomonischen Tempels ähnlich[4] und zeigt in der Dachkonstruktion wahrscheinlich schon den basilikalen Querschnitt[5]. — Das italische Wohnhaus war ursprünglich dem Zelt entsprechend rund und ging erst später in viereckige Form über. Später entspricht das atrium dem μέγαρον und das tablinum dem θάλαμος, auch den Exedren der Bauernhäuser[6]. Die Vorhalle, vestibulum, ist ein Erbstück des Bauernhauses und verschwindet mit dem Aufkommen des Atriumhauses (ib. 58). Die Basilika hat mit diesem nichts zu tun (S. 59), aber die Idee des Durchgangs ist vielleicht auch hier maßgebend, doch steht das dahin. — Die athenische στοὰ βασιλική war in alter Zeit das Amtslokal des Areopags und in noch älterer das des Königs, nach dem sie heißt, und weist in ihrem Grundriß eine große Ähnlichkeit mit dem dreischiffigen Megaron des Homerischen Hauses auf (76).

---

[1] ib.
[2] l. c. 33.
[3] l. c. 39.
[4] l. c. 45.
[5] l. c. 49.
[6] ib. 57.

Auch das Buleuterion darf als dreischiffige Porticus angesehen werden (77). Die Königshalle in Athen war ein ummauerter, gedeckter Saal, der durch Säulenreihen in ein Mittel- und zwei schmalere Seitenschiffe gegliedert war. Die Schmalseite war der Agora zugewandt. Am hinteren Ende befanden sich kleinere Zimmer. Lange weist nach, daß sich auch ein Altar dort befand, der wohl in einer Exedra gestanden habe (96).

Aus dem Wohnhaus ist der Tempel, die Wohnstätte der Gottheit, entstanden. Die älteste Form war die Cella mit Vorhalle, wie in Olympia und Delphoi[1]. Die Hinterwand ist geschlossen. Zuweilen tritt noch das gegen die Cella geöffnete Adyton hinzu, das für das Götterbild bestimmt war, während die Kulthandlungen sich in der Cella vollzogen. Der mittlere Burgtempel zu Selinus hat ein dreiteiliges Tempelhaus und großen Vorraum mit doppelter Säulenstellung. Der älteste Tempel in Poseidonia enthielt eine zweischiffige Cella und wahrscheinlich ein erhöhtes Adyton. Die Grundrisse sind bei diesen Tempeln schmal und langgestreckt[2]. Der aitolische Tempel in Thermos, der neuerdings entdeckt wurde, hat 15 Säulen an den Längsseiten und nur fünf an der Front, beim Apollontempel zu Korinth betrug das Verhältnis 6:15[3]. In späterer Zeit tritt die Idee des Durchgangs noch deutlicher zutage. Die Cella des selinuntischen Apollontempels ist dreischiffig, das Adyton erscheint als Bildnische in der Cella[4]. In Perikleischer Zeit ist vor allem Iktinos' Meisterwerk, der Parthenon zu erwähnen. Der Eingang ist nach Osten gerichtet, das Verhältnis der Säulen ist 8 : 17. Aus dem Pronaos gelangte man in die Vorhalle und den Naos. Im Westen befand sich ein kleinerer Raum, der vom Naos getrennt war und zur Aufnahme des Bundesschatzes bestimmt war, also nicht eigentlich zum Tempel als solchem gehörte[5].

Der Parthenonfries stellte die Prozession der Panathenaien dar. Auf der Westseite ordnet sich der Zug, auf beiden Langseiten zieht er nach Osten hin und vereinigt sich wieder über der Vorhalle.

---

[1] Michaelis 107.
[2] Michaelis 128.
[3] ib. 134.
[4] ib. 152.
[5] ib 214f.

In hellenistischer Zeit kam der Podiumtempel auf. Er ruht nicht auf einem Stufenbau, sondern auf einem Podium, zu welchem vorn eine Treppe hinaufführt. Die starke Wirkung dieser Anlage wird erhöht, wenn sie den Endpunkt eines langen Zugangs bildet[1]. In Pergamon zog sich westlich vom Theater die lange Theaterstraße hin, die von Südost nach Nordwest lag. Ihr nördlicher Abschluß ist der ionische Tempel, der auf hohem Podium gelegen die ganze Straße beherrscht. Prozessionen, die hier einherzogen, mußten schon von fern das erhöhte Ziel der Wallfahrt winken sehen[2]. Der Tempel selbst war mit einem weiten Zugang versehen. Neue Formen der Cella traten dann auf. Im Tempel der Anaïtis zu Hierapolis und im Mysterientempel auf Samothrake befand sich ein erhöhter Thalamos und in ihm die Opfergrube, beides innerhalb einer flachen Apsis, ähnlich der christlichen Basilika[3]. Man steigt zur Gottheit empor, die in der symbolischen Wölbung wohnt. Im hellenistischen Stadtbild tritt die Säulenhalle stark hervor. Sie wird auch auf Straßen übertragen. Ein zweistöckiger Bau dieser Art führt zum Heiligtum der pergamenischen Polias. Auch Hallen als selbständige Gebäude finden sich, die Basiliken, die den Vorhallen persischer Paläste ähnlich sind. Geschlossen erscheint diese Art zuerst in der pompejanischen Basilika. Eine Vorhalle, das Chalcidicum, führt in den großen Saal, im Hintergrund findet sich als spätere Zutat das Tribunal[4]. Ursprünglich war die Halle also nur als Durchgang gedacht, und auch in der späteren Form ist diese Idee nicht ganz vergessen. Die römischen Basiliken sind natürlich griechischen Ursprungs. Die pompejanische zeigt eine Vorhalle, dreischiffigen Hauptraum und dreiteiligen Hinterraum mit erhöhter Exedra. Immer ist der Hintergrund dem wesentlichsten Bestandteil des Ganzen vorbehalten. Er enthält im Homerischen Haus den Thalamos des Herrn, im pergamenischen Bauernhaus die Exedra, im niedersächsischen Bauernhaus das Staatszimmer, in athenischer Königshalle den Altar und das Heiligtum und in der römischen Basilika das

[1] Michaelis 315.
[2] S. d. Plan b. Michaelis 327.
[3] ib. 315.
[4] ib. 320.

Tribunal[1]. Immer muß man das ganze Schiff durchschreiten, um zum wesentlichsten Teil zu gelangen. Das Tribunal ist ein selbständiger Teil für sich, es erhebt sich in Pompeji 1,43 m über den Boden. Die Verhandlung vollzog sich ganz auf dem Podium der Exedra[2]. Das Schiff ist also nur Vorbereitung auf den Hauptteil, nur Durchgang zum Podium. Unter den antiken Basiliken interessiert uns das Kaisarion von Antiocheia, das Cäsar 47 v. Chr. erbaute und mit einer Statue der τύχη Ῥώμης versah, wie Malalas uns berichtet. Das dort erwähnte ἐξάερον deutet Lange l. c. 189 auf einen Vorhof und die κόγχη auf einen halbrunden Anbau am hinteren Ende. Es war also eine Musteranlage für unser Schema. — Die Apsiden waren hellenistischen Ursprungs. Auf dem Prachtschiff Ptolemaios' IV. findet sich im Obergeschoß ein säulenumgebener Speisesaal. An der Vorderseite war ein eleganter οἶκος Βακχικός. Auch ein ἄντρον wird da erwähnt, ἵδρυτει δ' ἐν αὐτῷ τῆς τῶν βασιλέων συγγενείας ἀγάλματα εἰκονικὰ λίθου λυχνέως[3]. Lange erkennt in ihm eine Apsis (149), die hier also als Standort für die königliche Familiengalerie den Schwerpunkt des Ganzen bildete. Die Basilika von Fanum war mit einem Tempel verbunden, ebenso wohl auch andere[4]. Der Gang führte also zum Tempel hin, wenn dieser auch wie z. B. in Fanum nicht am Ende, sondern an der Seitenwand der Halle lag. — Die Basilika des Herodes zu Jerusalem mit ihren 41 Längssäulen ist als Gang durchaus charakterisiert[5]. Sie berührte den Tempel nicht, lag ihm aber gegenüber, und die Wechsler, an denen Jesus Ärgernis nahm, trieben auch hier ihr Wesen[6]. Die Basilika des Alexander Severus war 1000 Fuß lang und stand ganz auf Säulen, ohne Mauer[7], war also nur als Durchgang aufgefaßt. Öfters dienten die Hallen auch als Wandelgänge im Anschluß an Thermen[8],

---

[1] Lange, 162.
[2] ib. 163, Nissen, Pompejan. Stud. 198.
[3] Athen V 205f.
[4] Lange 198.
[5] Joseph. XV 11, 5sqq.
[6] Lange 207.
[7] Ael. Lamprid. Al. Sev. c. 26.
[8] Lange 216.

aber auch an Theatergebäude, circa theatra sunt porticus et ambulationes [1].

Lange verficht die Behauptung, die urchristlichen Gemeinden hätten sich in sog. scholae, die den Versammlungshäusern kultischer u. a. collegia entsprachen, oblongen, einschiffigen, mit einer Apsis versehenen Räumen unscheinbarster Art zum Gottesdienst und zu den Agapen zusammengefunden. Mehrere Kirchen in Rom zeigen noch diesen ältesten Typus [2]. Empfohlen wird die Ansicht durch die Tatsache, daß die christlichen Gemeinden sich eben auch äußerlich von den großen antiken Tempelbauten unterscheiden wollten. Die Apsiden zeigen, daß eine Gliederung der Gemeinde, ein Kern der Presbyterialverfassung, schon in frühester Zeit anzunehmen sei, wie auch sonst bekannt ist [3]. Erst als das Christentum unter Konstantin an Machtausdehnung weit um sich gegriffen hatte, wurde statt der schola die dreischiffige Basilika, die Kirche zum Bethaus der Gemeinde. Daß diese Basilika von der antiken abhängt, hätte nie bestritten werden sollen, es ist durchaus evident [4]. Aus der so oft als Wandelhalle benutzten Basilika war die Kirche geworden, der Durchgang zum Altar war die neue veredelte Anwendung des alten Schemas.

Der antike Begriff templum umfaßt das ganze Weltall und entspricht etwa dem Κόσμος [5]. Man unterschied ein himmlisches, irdisches und unterirdisches Templum, nannte also jedes der drei Weltreiche einen Tempel [6]. Templum magnum Jovis altitonantis nennt Naevius den Himmel [7] und Ennius spricht von den Acherusia templa alta Orci [8]. Der Platz, von dem aus der Augur seine Beobachtungen anstellt, heißt templum, aber auch der Teil des Himmels, den er betrachtet [9]. Der Ort, an dem ein Senatsbeschluß gefaßt werden soll, muß zum Tempel ge-

[1] Vitruv, V 9, 1.
[2] Lange 290 ff.
[3] ib. 300.
[4] ib. 312.
[5] Nissen, Templum 2.
[6] Varro, L. L. VII 6 sqq.
[7] ib. VII 7.
[8] Vahlen, Ennii fr. scen. 107 p. 135.
[9] Nissen, Templum 4.

weiht sein[1]. Als Tempel gilt der Platz, von dem aus die Redner zum Volk sprechen. Nissen verweist u. a. auf Cic. in Vatin. 10, 24: in rostris, in illo inquam inaugurato templo ac loco. (S. 6.) Schließlich wurde die Stadt mit ihrem Pomerium als inaugurierter Bezirk, als Tempel betrachtet[2]. Auch die Anlage der Städte, die oft aus Heerlagern entstanden sind, beruht auf kultischen Observanzen. Cardo und Decumanus bilden die Hauptstraßen, auf dem Schnittpunkt liegt das Forum, die Agrimensoren gaben also die formale Grundlage[3]. Der Stadt entsprach in kleinem die insula, das einzelne Haus. Dem Pomerium der Stadt entspricht der ambitus um das Haus. Die zwölf Zimmer, die es enthält, passen zu den zwölf Abschnitten, in die Pompeji oder Mantua durch ihre Limitation zerfielen usw.[4].

Das christliche Kirchengebäude beruht auf dem Vorbild der Stiftshütte und des salomonischen Tempels. Ab Utroque scil. a tabernaculo et a templo nostra materialis ecclesia formam sumpsit, sagt der mittelalterliche Kanonist Wilhelm Durandus in seinem Rationale divinorum officiorum 1, 1, 5[5], gemeint ist die Zweiteilung von Chor und Schiff. Das Bundeszelt war auch die ecclesia militans, die μέλλουσα, οὐ μένουσα πόλις[6], die auf langer Pilgerschaft gesucht werden muß. Also die Kirche bewegt sich gleichsam selbst in Prozession dem künftigen Sieg entgegen, oder wie Durandus sagt: de militia curritur ad triumphum[7]. Die Zweiteilung hat im Himmel ihre Analogie in den Engeln und Heiligen. Das Portal der Kirche weist auf das ἐγώ εἰμι ἡ θύρα τῶν προβάτων[8], die Piscina entspricht dem salomonischen Meer. Nach den Symbolikern stellt der Altar Christus, die Piscina seine Barmherzigkeit dar, in der man sich von Sünden reinigt[9]. — Die christliche Gemeinde erschien den ersten Christen oft als ein Schiff (s. Sauer 101).

[1] Gell. 14, 7, 7.
[2] Nissen 6f.
[3] Nissen 62.
[4] ib. 140.
[5] J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes 107.
[6] Hebr. 13, 14.
[7] Sauer 109.
[8] Joh. 10, 7.
[9] Sauer 137.

Dem Vorhof des Tempels entspricht die Vorhalle der Kirche, die für die Katechumenen bestimmt ist, welche nicht mehr oder noch nicht Glieder am Leibe Christi sind.

In der πρόναος oder αὐλή hatten diese sowie die Büßer, die das ewige Heil anstreben, sich während des liturgischen Gottesdienstes aufzuhalten[1]. Die Bezeichnung als Paradies soll sich von den dort angepflanzten Bäumen herschreiben. Auf diesem Platz war ein Brunnen, in dem sich die Gläubigen vor dem Eintritt die Hände wuschen, wohl nicht der symbolischen Reinigung wegen, sondern wahrscheinlich im Sinn derselben Symbolik, die wir für das Salomonische Meer in Anspruch nahmen. Denselben Sinn hat wohl die Besprengung an der Pforte. Man soll untertauchen, um aufgehen zu können, wie das Licht. Die Weihwasserbecken entsprechen ganz dem Meer. In der griechischen Kirche hat sich die Vorhalle noch erhalten[2]. Auf Höhen sollen die Kirchen liegen, um dem himmlischen Tempel zu gleichen, der Ἱερουσαλὴμ ἐπουράνιος, zu der Paulus die Gläubigen beruft[3]. Besonders Wallfahrtskirchen wurden gern auf Bergen gebaut, und das Prager Provinzialkonzil bestimmt für Kirchen, die aus praktischen Gründen im Tal gebaut werden mußten, fundamenta saltem super planitiem eleventur ita, ut per aliquot gradus numero tamen impares ascensio fiat ad aedis pavimentum[4]. Die ungerade Stufenzahl muß auch symbolisch begründet sein. Auf dem Friedhof werden die Toten ausgesät, um am jüngsten Tage dem Boden zu entsteigen; σπείρεται ἐν φθορᾷ, ἐγείρεται ἐν ἀφθαρσίᾳ· σπείρεται ἐν ἀτιμίᾳ, ἐγείρεται ἐν δόξῃ· σπείρεται ἐν ἀσθενείᾳ, ἐγείρεται ἐν δυνάμει[5]. Beiläufig sei hierauf hingewiesen. — In den romanischen Klosterkirchen des 11. und 12. Jahrhunderts findet sich der Kreuzgang, ein aus vier Bogenhallen bestehender ambitus, der den Klosterhof einschließt. Hier fand jeden Sonntag die Prozession statt, die an das Wandeln des auferstandenen Christus mit seinen Jüngern erinnern soll, weshalb der Kreuzgang auch Galilaea genannt wird.

---

[1] Thalhofer, Kathol. Liturgik I 713.
[2] ib. 714.
[3] Hebr. 12, 23.
[4] Thalhofer 715.
[5] 1. Korinther 15, 42 ff.

Die Säulen in jeder seiner vier Hallen hatten aus symbolischen Gründen eine andere Form [1].

Der Kreuzweg der katholischen Kirche stellt den Passionsweg Jesu vom Hause des Pilatus bis zum Calvarienberg dar. Neun Stationen auf diesem Wege erwähnen die Evangelien und fünf weitere beruhen auf katholischer Überlieferung [2], so daß 14 Stationen vorhanden sind. Sollte an die 14 Tage zu denken sein, binnen derer die Verfinsterung bzw. Erhellung des Mondes sich vollzieht? Die via crucis in der Kirche hat 14 derartige Stationen, an deren jeder der Gläubigen eine kurze Andacht zu verrichten hat, wenn er kraft päpstlichen Indultes alle die Ablässe gewinnen will, die an den frommen Besuch des wirklichen Kreuzwegs in Jerusalem geknüpft sind [3]. An jeder Station muß ein hölzernes Kreuz hängen. Bei jeder Station soll die betreffende Nummer und der Inhalt des Stationsgeheimnisses angegeben sein. Bei der öffentlichen Kreuzwegandacht geht der vorbetende Priester mit den Ministranten bzw. Sängern des Stabat mater von Station zu Station. Alle, welche legitime behindert sind, einen Kreuzweg zu besuchen, können ein Stationskreuz in der Hand haltend, 20 Paternoster mit Ave Maria usw. beten, und zwar 14 Paternoster zu Ehren der 14 Stationen, fünf zu Ehren der fünf heiligen Wunden und eins nach der Meinung des heiligen Vaters [4]. Also überall tritt die 14 hervor, die wohl, wie gesagt, auf die Erhellung des Neumondes zu deuten ist. — Wenn der Bischof in alter Zeit bei Beginn der Messe zum Altar schritt, wurden sieben Leuchter vor ihm hergetragen, später wurden es zwei, die man auf das Gesetz und die Propheten deutete, die Christo als dem vollen Licht vorauseilten [5]. Die astrale Symbolik ist hier ausgesprochen. Beim Betreten des Altars betet der Priester das Staffelgebet, denn dadurch wird Jesu Eintritt in die Welt oder auch sein Gang vom Coenaculum an den Ölberg versinnbildlicht [6]. Während der Celebrans

---

[1] Thalhofer 739, Sicard v. Cremona I, 4 fin.

[2] Thalhofer 825.

[3] ib.

[4] ib. 829.

[5] ib. II 58.

[6] ib. 65.

mit seinem Gefolge die Sakristei verläßt und in das Presbyterium einzieht, stimmt die in zwei Abteilungen aufgestellte schola cantorum antiphonischen Gesang an. So bestimmten die ältesten römischen Ordines[1]. Ähnlich ist wohl auch das oben zu Psalm 45 Bemerkte vorzustellen[2]. — An bestimmten Tagen versammelten sich im alten Rom Klerus und Volk in einer Kirche und zogen von da als wohlgeordnetes Kriegsheer Christi mit Litaneien in Prozession zur Stationskirche. Es sind sieben Kirchen in Rom, die noch jetzt Stationskirchen heißen. Wer alle an einem Tage besucht, erhält durch Festsetzung Pius IX. vollkommenen Ablaß. Daß hier auch astrale Dinge zugrunde liegen, gleichviel welcher Art, wird man nicht bestreiten. Gregor I. ordnete die Stationen in den römischen Kirchen, er selbst zog mit in die betr. Kirchen, bei der Prozession begleitete ihn ein Heer des Herrn u. a.[3]

Der Abendmahlstisch war für die ganze Einrichtung der Kirche bestimmend. Er lag im Osten, da Christus sich dort mit den Gläubigen vereinigte, während der halbkreisförmige Altar den Himmel darstellte. Dem Altarraum gegenüber im Westen lag die Kirchentür. Also der Gang von dieser zum Altar stellt symbolisch den Weg vom Eintritt in das Christentum bis zum Empfang des Abendmahls dar. Die Paradies genannte Vorhalle (s. o.) war als Stätte des Sündenfalls der Ausgangspunkt der irdischen Passionsstraße. In dem durch Vorhänge oder Gitter abgesonderten Altarraum mit seinem erhöhten Boden und alledem, was sich zu ihm begibt, mußte der zum Christentum bekehrte Heide die Einrichtung seines Theaters wiedererkennen, das ja auch einst nur religiösen Zwecken gedient hatte. Wie die königlichen Türen auf der Bühne dem Protagonisten, so öffneten sich die königlichen Türen hier dem Priester, wenn

---

[1] ib. 68.

[2] Vgl. dazu bes. Thalhofer II 74. Danach bedeutet der antiphonisch gesungene Introitus die Rufe der vorchristlichen Menschheit — wobei die beiden Chöre auf Juden und Heiden oder auf Lebende und die Bewohner der Vorhölle sich beziehen — nach Jesu Fleischwerdung. Vgl. was ib. 105 über die zwei Chöre bei Absingung der Segnungen bemerkt ist.

[3] ib. 71 f. Vgl. die 14 Stationsbilder und die 14 Nothelfer, Fleischmann, D. hl. Land 83; cf. Theol. Quartalsschr. 1888, 72ff.

sie auch nicht Palast-, sondern die Himmelstüren darstellten[1]. Bei der griechischen Ostervigilie bricht die Gemeinde um Mitternacht unter Fackelglanz und mit Wechselchören aus der Kirche auf. Nach der Rückkehr von der Prozession ist die Kirche hell erleuchtet, die Türen öffnen sich, Siegeshymnen schallen und unter dem Ruf Χριστὸς ἀνέστη, ἀληθῶς ἀνέστη umarmen und küssen sich die Gläubigen[2]. Die Heimkehr des Lichts kann kaum deutlicher symbolisiert werden. Jesu Einzug in Jerusalem wird durch die Prozession am Palmsonntag dargestellt. Procedamus in pace! ruft der Diakon, und die Gemeinde bricht auf, der Subdiakon mit dem Kruzifix und die Akoluthen mit Kerzen schreiten vorauf, die Gemeinde singt auf Jesu Einzug hinweisende Lieder. Bei der Rückkehr treten zuerst zwei oder vier Sänger in die Kirche und singen, nachdem die Tür geschlossen, ein kurzes Canticum, auf das die draußen Harrenden erwidern. Nachdem sich das wiederholt, klopft der Subdiakon mit dem Kruzifix an die Pforte, nun öffnet sich gleichsam das Himmelstor und alle ziehen mit Hosianna ein, um nun die Messe zu vernehmen[3]. Die Prozession bewegt sich also im Kreise, sie verläßt die Kirche und kehrt zu ihr zurück, wie es bei altheidnischen Aufzügen ebenfalls geschah. Die eigentliche Bedeutung ist für uns nicht zweifelhaft. — Treffend bemerkt C. Gurlitt, die Gegenwart Christi auf dem Altar mache alle an der Messe Teilnehmenden zu geistigen Wanderern nach der Stätte des Führers hin. „Die Kirche ist ein Prozessionsweg“[4].

Die griechische Kirche erinnert in der Anlage an den Tempel Israels. Der westliche Teil ist die Vorhalle, νάρθηξ, die den salomonischen Vorhöfen entspricht[5]. Der Mittelraum, ναός, ist nach Osten gerichtet. Die Einrichtung im einzelnen gehört nicht hierher. Die Hostie auf dem Altar wird in einem Gefäß verwahrt, das oft die Form einer Sonne hat[6]. Hinter dem Altar steht der siebenarmige Leuchter, vor dem Christus-

---

[1] Alt, Theater und Kirche 335 f.
[2] ib. 345 f.
[3] ib. 347 f.
[4] Corn. Gurlitt, Kirchen (Handb. d. Architektur IV 8), S. 58.
[5] v. Maltzew, Liturgikon 313.
[6] ib. 318. Vgl. auch Gurlitt l. c. 165 f.

bild brennt beständig ein Licht. Bezeichnend sind die liturgischen Formeln beim Anzünden im Ritus der syrischen Jakobiten. Da sagt der Diakon: Alleluja, In lumine tuo videmus lumen. Beim zweiten Licht beginnt er: Alme et sancte, qui habitas in habitaculis lucis. — Bei der Liturgie der Katechumenen findet der Gang mit dem Evangelium statt, der die öffentliche Predigt Jesu nach der Taufe andeuten soll. Der Bischof erscheint an der Pforte, er fordert die Gläubigen vor dem Evangelium zum Gebet auf. Um die daraus erfolgende geistige Erleuchtung anzudeuten, leuchtet der Bischof jedesmal nach diesem Gebet der Gemeinde mit einem Leuchter, „wie mit einem göttlichen Licht“ [1]. Auch andere Gänge in der Kirche begleitet das Licht. — Bei der Liturgie der Gläubigen schreiten nach dem Gesang des Basilios die Diakonen gleich Engeln [2] voraus. Einer trägt auf dem Haupt den Aër, der Jesu Leichentuch darstellt. Es wird auch anders gedeutet, als Stein vor Jesu Grabe oder als Vereinigung seiner beiden Naturen [3], und hat wohl eine uralte natursymbolische Bedeutung. Dasselbe gilt wohl vom Diskos, den der Protodiakon hoch über sein Haupt hält und auf dem das Lamm bedeckt liegt [4]. Man kann vielleicht an die Sonne denken. So hat dieser Gang durch die Kirche die echte Prozessionsbedeutung.

Der griechische Ritus hat auch die Pannychis bewahrt. Die heiligen Türen öffnen sich gleich Himmelspforten [5]. Der Presbyter geht, unter Vorantritt des kerzentragenden Diakons, rings durch die ganze Kirche und die Vorhalle, während die Chöre Psalm 104 singen, in dem es u. a. heißt: Licht ist Dein Kleid, das Du trägst — Du fährst auf Wolken wie auf einem Wagen und gehst auf Fittichen des Windes. So soll der Gang auch symbolisch Schöpfung und Licht darstellen. Nach dem Psalm schließen sich die Türen, was auf den Sündenfall und die Vertreibung der ersten Menschen gedeutet wird [6], in Wahr-

---

[1] v. Muralt, Briefe über den Gottesdienst der morgenländ. Kirche 15.
[2] Muralt 21.
[3] ib. Lexidion s. v.
[4] ib. 21.
[5] ib. 32.
[6] ib. 33.

heit aber wohl auf die Nacht oder eine andere Finsternis zu beziehen ist. Später treten der Presbyter als Jesus und der Diakon als sein Vorläufer aus dem Heiligtum, kehren aber alsbald wieder zurück. Die Gemeinde singt den Hymnus des Sophronios von Jerusalem, in dem es u. a. heißt: Freundliches Licht der heil. Herrlichkeit usw. Indem wir zum Sonnenuntergang gekommen sind und das Abendlicht sehen, loben wir den Vater usw. Muralt bemerkt, dies schildere, wie beim Untergang des der Welt gegebenen Urlichts und am Abend der Menschheit sich ein neues Licht erhob[1], womit man von natursymbolischen Standpunkt auch einverstanden sein kann. An die Vesper schließt sich die Matine. Alle Lampen werden ausgelöscht, nur ein kleines Licht im Heiligtum und die beiden Lichter vor Jesus und Maria brennen noch. Der Vorleser, ganz allein mitten in der Kirche stehend, betet und singt. Der Presbyter tritt ein und singt leise u. a.: Gott, Du mein Herr, frühe wache ich zu Dir. Dann singen beide Chöre laut und freudig, indem sie sich auf die Ankunft Jesu vorbereiten[2]: Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn! Im Troparion wird der neue Tag dann begrüßt. Nach einiger Zeit beginnt dann die πολυηλία, der Mittag des ganzen Gottesdienstes[3]. In dem Augenblick nämlich, in dem der Bischof selbst hervortreten soll, muß die ganze Kirche durch Lichter erhellt werden. Antiphonieen ertönen, da erscheint der Bischof mit der ganzen Geistlichkeit, um Jesus unter den Israeliten darzustellen. Er geht durch die Kirche, Leuchter werden ihm vorangetragen, sogar in den Vorhof, dann wird ein Heiligenbild mitten in die Kirche gestellt und von der ganzen Geistlichkeit verherrlicht. Eine deutlichere Symbolik des siegenden Lichtes ist kaum vorstellbar, jede Bemerkung wäre überflüssig. — Am Charfreitag wird symbolisch das Grab Jesu umwandelt[3]. Beim Osterfest gehen die Geistlichen mit Kreuz und Fahnen im Dunkel der Nacht mit Gesang um die Kirche herum. Endlich öffnet sich diese, mit geschwungenem Kruzifix gibt der Presbyter das Zeichen, und der Einzug der Menge aus der Nacht in die von

[1] ib. 35.
[2] ib. 40.
[3] ib. 41.

Lichtern strahlende Kirche beginnt, womit Jesu Himmelfahrt dargestellt werden soll[1]. Die Menge geht unter Siegesgesängen durch die ganze Kirche zum Heiligtum, das im hellsten Licht erstrahlt. Auferstehungstag! jubelt der Chor, laßt uns das Passah des Herrn erleuchten, denn vom Tode zum Leben von der Erde zum Himmel hat uns Christus geführt usw.[2]. Wie ist alles voll von Licht, Himmel und Erde und Unterwelt. Es feiere die ganze Schöpfung die Auferstehung Christi, in dem sie gegründet ist[3]! Während der Gesänge gehen die Geistlichen beständig mit Kreuz, Rauchfaß und Leuchtern durch die ganze Kirche und rufen überall: Christus ist von den Toten erstanden. Das oben Bemerkte kann hier nur wiederholt werden. Beim Sakrament der Ehe wird das Paar vom Priester dreimal um das ἀναλογεῖον geführt[4]. — Bei der Kirchweihe bewegt sich die Prozesion aus der neuen Kirche zu einer älteren, in der die Reliquien der Märtyrer seit dem vorigen Abend auf dem Diskos, vom Aër bedeckt, liegen. Der Bischof tritt ein, hebt den Diskos auf sein Haupt und geht, von der Versammlung immer begleitet, mit Bildern und Fahnen zu der neuen Kirche zurück. Der Zug bewegt sich feierlich um das Haus, dessen Wände gleichzeitig mit Wasser besprengt werden. Die Sänger gehen dann ins Innere und schließen die Tür ab. Der Bischof mit den übrigen bleibt draußen. Er ruft von dort mit dem Psalmisten: Machet die Tore hoch und die Wege breit usw. Von innen erschallt es leise: Wer ist der König der Ehren? Ruf und Frage wiederholen sich noch einmal, dann folgt die Antwort: Es ist der Herr stark und mächtig, der Herr mächtig im Streit. Die Sänger wiederholen das. Alsbald öffnen sich die Tore und der Bischof schreitet ins Heiligtum und legt dort den Diskos auf die heilige Tafel[5]. Es ist die altorientalische Einholung des neuen Gottes in seinem Tempel, die hier durchschimmert. Auch bei der Myrrenweihe finden symbolische Umzüge statt[6]. Sehr interessant ist die

---

[1] ib. 41.
[2] ib. 124.
[3] ib. 135.
[4] ib. 188.
[5] ib 297 f.
[6] 304 f.

Schrift des Erzbischofs Symeon von Thessalonich (Migne Patr. Gr. CLV, 305ff), in der alle Bestandteile des Kultus und alle Geräte der Kirche symbolisch erläutert werden. Eine Wust von allegorischer Ausdeutung jeder Kleinigkeit des orthodoxen Ritus wird da vorgebracht, und viele Seiten hindurch pedantisch interpretiert.

Philaret erzählt in seiner Kirchengeschichte Rußlands, nach der Einweihung der Moskauer Kathedralkirche durch den Metropoliten Gerontius i. J. 1479 sei diesem der Vorwurf gemacht worden, er sei bei der Einweihung in der Prozession nicht nach dem Lauf der Sonne gegangen[1]. Der Kirchenbau war früher schon einmal mißlungen. Dadurch in Sorge versetzt machte der Goßfürst dem Metropoliten Vorwürfe. Dieser führte zu seiner Entschuldigung an, daß auch der Diakon, wenn er mit dem Rauchfaß um den Heiligen Tisch gehe, sich nicht nach dem Lauf der Sonne richte. Diejenigen Geistlichen, die dem Großfürsten recht gaben, beriefen sich nur auf einen gewissen Gebrauch (wessen, ist nicht ersichtlich, heißt es ausdrücklich), aber auf kein schriftliches Dokument. Sie wiesen auch darauf hin, daß die Osterprozession um den Tempel ein Sinnbild der Auferstehung Christi, der wahren Sonne, sei. Der Metropolit dankte ab und ging in ein Kloster, wurde später aber wieder in sein Amt eingesetzt[2]. So wichtig erschien dieser Ritus. Das Interessanteste daran ist, daß hier endlich einmal mit aller wünschenswerten Deutlichkeit ausgesprochen wird, daß dieser Rundgang der Sonne zu folgen habe. Was heißt das aber, als daß die Amphidromie den Sonnenlauf nachahmt? Das war in Rußland so und wird von der orientalischen Kirche wie so vieles aus dem alten Orient übernommen worden sein. Man wende ein, der Brauch sei erst für späte Zeit belegbar, aber Beweise ex silentio haben keinen Wert. Es spricht so vieles für das hohe Alter des Ritus, gleichviel ob schon in Rußland oder im Orient, daß jeder Zweifel unangebracht erscheint.

Wir betrachten jetzt in aller Kürze das katholische Rom und die modernen Ausläufer des antiken Gebrauchs. Aus den

---

[1] Philaret, Gesch. der Kirche Rußlands, deutsch v. Blumenthal I 330 f.
[2] l. c. 331.

Pompen und Supplikationen des heidnischen Roms wurden Litaneien und Prozessionen. Papst Pelagius V. hielt im Jahre 555 in der Kirche des heiligen Pankratius die Litanei und zog dann in Prozession nach der Peterskirche[1]; also auch hier der Zug von einem Heiligtum zum andern. Besonders im Frühling, zwischen Ostern und Pfingsten, fanden solche Umzüge statt, für die das oben erwähnte Beispiel eins der ältesten sein dürfte. Die Litanei der Ostervigilie stand in Rom für einen bestimmten Tag, den 25. April, fest. Andere Umzüge fanden bei besonderen Anlassen statt, wie die litania septiformis Gregors des Großen. Im Jahre 590 war in Rom eine Pest ausgebrochen. Da teilte Gregor das Volk in sieben Gruppen, Geistliche, Männer, Mönche, Nonnen, Ehefrauen, Witwen, Arme und Kinder, und ließ jede Gruppe aus einer anderen Kirche in Prozession ausziehen, worauf die Pest sich gelegt haben soll[2]. Die Siebenzahl der Chöre spricht beredt für uralte Herkunft dieses Brauchs und für seine natursymbolische Bedeutung. Neben anderen Prozessionen war besonders die Frohnleichnamsfeier berühmt, deren Stiftung in das Jahr 1264 fällt. Prozessionen in Verbindung mit dramatischen Szenen fanden sich bereits vorher[3]. Bei den Frohnleichnamsprozessionen stellte der Zug oft die ganze Weltentwickelung von der Schöpfung an symbolisch dar. Die Teilnehmer an der Prozession standen auf Gerüsten, die sich auf Rädern fortbewegten[4]. Daß das mit dem auf Räder gesetzten Götterschiff der Babylonier und Athener zusammenhängt, ist wahrscheinlich, zumal berichtet wird, daß diese Gerüste an bestimmten vorgeschriebenen Stellen des Weges anhalten mußten, wo dann szenische Spiele stattfanden, wie andere Prozessionen auch auf ihrem Wege an verschiedenen Stellen zur Ansicht stehen bleiben mußten. Das erinnert ganz an antike Umzüge, z. B. bei den Eleusinien (s. o.). Die islamischen Prozessionen zum Grabe des Propheten sind bekannt. Siebenmal wurde die Kaaba feierlich umkreist[5]. Die Pilger von

---

[1] Kliefoth, Liturgische Abhandlungen VI 155.

[2] Kliefoth 156f.

[3] Creizenach, Gesch. des neueren Dramas I 56 u. 76.

[4] Creizenach 171.

[5] Lane, Manners and Customs of the modern Egyptians I 88.

Damaskus bringen noch jetzt jedes Jahr eine neue Decke auf das Grab sajjedna Harûn, wenn auch nicht mehr so zahlreich wie früher[1]. Das geht bis in vorislamische Zeit zurück und ist mit dem Reigen verwandt[2].

Die Bedeutung solcher Umzüge tritt zuweilen mit ganz überraschender Deutlichkeit zutage. In germanischen Mythen findet sich oft der Zug, daß ein Gewürm zu riesiger Größe anschwillt und dann Unheil anrichtet, das ist ein Motiv der Flutsage. Solche Drachen wurden früher oft in Prozession durch die Stadt geführt, auch Schiffe wurden z. T. von Mägden, auf diese Weise umhergezogen[3] (vgl. den Fisch Celebranti, R. Köhler Kl. Schr. III 20). Altgermanisch ist der Einzug der Nerthus, der das Volk feierlich entgegenzog (s. auch Golther 229). Die späteren Schiffs- und Karnevalsumzüge stehen damit in enger Verbindung. Die hl. Gertrud, eine christliche Hypostase der Nerthus und Freya, zieht im Wagen umher. Auch das Fest des Sommergewinns und des Winterverbrennens beruht auf der Grundvorstellung. Der Winter wird bald als Judas, bald als Mongole, bald als Türke verbrannt. Feierliche Prozessionen führten den Winter aus der Stadt hinaus, wo er verbrannt oder ins Wasser geworfen wurde. Dann kehrte man mit grünen Zweigen bekränzt zurück, und abends wurde wohl ein brennendes Rad, das offenbar die Sonne vorstellen sollte, von einem Hügel heruntergerollt[4]. Ganz an die babylonische Vorstellung erinnert altdeutscher Brauch, demzufolge das Bild des St. Peter aus der Kirche geholt und in ein festlich geschmücktes Boot gebracht wurde. Das Bild wurde ins Wasser geworfen, dann

---

[1] Musil, Arabia Petraea II 41.

[2] Wellhausen, Reste arab. Heident. 109. — Vgl. die Prozessionstreppen in Wadi Musa (Petra), die Musil l. c. 79 und 91 beschreibt. — Interessant sind andere Bräuche, die Lehmann-Haupt in Klein-Asien beobachtete (Voß. Ztg. 13, X, 1907).

[3] Liebrecht, Germania 5, 50. Im Trundholm-Moor auf Seeland wurde 1902 ein Sonnenwagen mit bronzener Sonnenscheibe, der älteren Bronzezeit entstammend, gefunden. Er wird von einem zehn Zoll langen Pferd gezogen und hat drei Paar Räder. S. Herrmann, Nord. Myth. 22, Olrik, Ztschr. d. V. f. Volksk. 1904, 210, Dibelius, Lade Jahves 64.

[4] v. Reinsberg-Düringsfeld, Das festliche Jahr² 103 f. Uhland, Germ. V 281 ff. Usener, Rhein Mus. 30, 186. Grimm, D. Myth.⁴ 214, 647.

in Netzen wieder herausgefischt und wieder in die Kirche zurückgebracht. Der Abend wurde mit Kurzweil und Lustbarkeiten ausgefüllt[1]. Auch das Wettrennen findet sich volkstümlich sehr früh, besonders in England als Frühlingsfest, und auch im Herbst finden sich Analogieen, der moderne Sport läßt sich somit auf uralte Natursymbolik zurückführen[2]. Alle derartigen Aufzüge mit nachfolgendem Mummenschanz bedeuten den Sieg des Sommers[3] Der moderne Karneval hat dieselbe Bedeutung. Der car naval steht dem uralten Sonnenschiff so nahe wie der Panathenäenbrauch u. a. Für Deutschland ist noch Brants Narrenschiff zu erwähnen[4]. Schließlich noch ein Wort über den Karneval. In Goethes Schilderung des römischen Karnevals erinnert die Bemerkung, daß alle Klassen- und Standesunterschiede aufgehoben scheinen, an den alten Saturnalbrauch, wie Goethe selbst andeutet. Die Festlichkeit vollzieht sich auf dem Corso, der heiligen Straße dieses modernen Sonnwendfestes. Eine große Rolle spielt auch hier das Pferderennen, das Winckler mit den entsprechenden antiken Bräuchen vergleicht[5]. Die Pulcinelli wählen einen König, den sie krönen und mit einem Zepter versehen, ein Seitenstück zum Saturnalienkönig. Der Gebrauch der Moccoli und Lichter, am letzten Karnevalstag erinnert an die Grundbedeutung des Ganzen; eine moderne Pannychis wird gefeiert, bei der jeder seinem Nachbarn das Licht auszublasen, sein eigenes aber zu entzünden sucht, ein wirklicher Kampf um das Licht. Von einem Karnevalsschiff erwähnt Goethe nichts, doch ist das aus anderen Beschreibungen reichlich bekannt. In die Reihe der Karnevalsfeste gehört es auch, wenn Frau Eisen, die deutsche Isis, im Schiffswagen über Land zieht. Das Schiff wurde auf Räder gestellt, wie jene obigen. In Aachen z. B. wurde das Schiff unter großem

---

[1] v. Reinsberg-Düringsfeld 240. Vgl. auch H. Vollmer, Jesus und das Sacäenopfer 15. Alex. Tille, Gesch d. deutschen Weihnacht 107, K. Haupt, Sagen der Lausitz II 59 über das Semperlaufen der Bautzener Frauen.

[2] l. c. 197 f. 324 u. a.

[3] Liebrecht, Gerv. v. Tilbury 137, cf. J. Bolte, Danziger Theater XII f.

[4] Usener Sintfluts. 120.

[5] Die Babylonische Kultur S. 38—40.

Zulauf und Jubel des Volkes eingeholt[1]. Ähnliches soll sich in einem belgischen Volksfest finden. Eine Prozession begibt sich im März zur Marienkapelle, wo die Litanei angestimmt wird. Dann wird Wein verteilt, und allgemeine Lustbarkeit schließt sich an die Kirchfeier an. Der kleine Fisch im Glase des Pfarrers könnte als letzter Ausklang einer Sintflut- und Frühjahrssymbolik aufgefaßt werden, da ja der anwachsende Fisch in der Flutsage, besonders der indischen, eine Rolle spielt. Der Heimweg zur Stadt wird dann angetreten. Nachts lodern helle Feuer auf, also eine volkstümliche Verbindung von Pompe und Pannychis. Auch das Winteraustreiben und Sommergehen mit all seinen heiteren Spielen ist hier zu nennen. Ein Wiener Volksfest bestand darin, daß am Anfang des Mai große Wettläufe im Prater veranstaltet wurden. Auch die Corsofahrten in geschmückten Wagen beruhen auf derselbe Idee[2]. Höchst interessant ist die alte Antwerpener Kirmesfeier, die seit dem Jahre 1399 jährlich am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt begangen wurde. Musikanten ziehen voraus, dann folgt ein großer Walfisch, auf dessen Rücken ein kleiner Knabe sitzt, es folgt ein großes Schiff, das mit drei Masten und fünfzig Matrosen ausgestattet ist. Dann erscheint auf einem Wagen der Riese Antigoon, andere Wagen und Figuren folgen noch hinterdrein. Eine deutlichere Darstellung unseres Mythos ist kaum denkbar. Der ganze Apparat der Flutsage ist hier beisammen, der große Fisch, das Prozessionsschiff, der Knabe und der Riese, neues und altes Jahr, die Prozession selbst usw.[3]. Die Riesen, die sich in anderen Städten in ähnlicher Funktion finden[4], haben wohl dieselbe Bedeutung[5].

---

[1] Simrock, Deutsche Mythologie[4] 210 545 ff. u. a. Menzel, Odin 175 ff. Kauffmann, Balder 219.

[2] Reinsberg-Düringsfeld, Das festliche Jahr, 1863, S. 73, 78, 124 u. ö. Wer auf diesem Gebiet mehr Kenntnis besitzt, wird gewiß noch vieles Hierhergehörige beisteuern können.

[3] Reinsberg-Düringsfeld 239 f.

[4] l. c.

[5] Als modernes Gegenstück hierzu kann vielleicht die Londoner Lord-Mayorprozession mit ihren Maskenzügen, Dialogen usw. angesehen werden. In altgermanischer Zeit war übrigens das Umreiten eines Landstücks die übliche Form der Besitzergreifung. Der Isländer Odd „ritt mit dem lohenden

So findet sich das uralte Motiv von der Einholung des Licht- und Sommergottes noch in der Gegenwart, ein Beweis für den gewaltigen Eindruck, den diese Zeremonie auf die Phantasie der Menschen geübt haben muß. Erwähnt sei noch, daß Fackelzüge schon im frühen Mittelalter veranstaltet wurden. Faculis et faustis exclamationibus procedebant, heißt es in einem Festbericht aus dem Jahre 1077, auch Geistliche, Äbte usw. wurden durch Fackelzüge geehrt, die also den Prozessionen verwandt waren. Grimm, D. Myth.[4] 524. — Für unseren Zusammenhang ist es besonders wichtig, daß man den Prozessionsweg oft mit der Milchstraße in Verbindung brachte. Grimm l. c. I 296, 1.

Überall, das sei zum Schluß noch bemerkt, finden sich die heiligen Straßen, die Prozessionswege, Aibur-schabu, die Prozessionsstufen in Denderah, die eleusinische Straße, die Sacra via u. a.[1]. Der Frühlingsgott hat im Winter die Wassertiefe durchschritten und betritt im Frühjahr das Festland, er kehrt heim und hält seinen Einzug in seinem Heiligtum[2]. Sein Weg zu Lande ist eben der Weg der Prozession, die den Himmelsdamm darstellt[3]. Der Weg zum Tempel ist eine symbolische Vorführung der sommerlichen Sonnenbahn. Wichtig ist es nun, daß ganz dasselbe im griechischen Gebiet nachweisbar ist. Die Prozessionsstraßen stellen die Geschichte des Gottes dar, dessen Tempel an ihrem Endpunkt liegt[4]. Die Orientierung und viele Einzelheiten weisen deutlich darauf hin[5].

In einer altirischen Sage findet sich die Schilderung eines Wagens, den ein Held herannahen sieht. Zwei Pferde ziehen ihn, die einander völlig gleichen. Im Wagen befindet sich ein Mann mit geflochtenem Haar. Er ist dreifarbig, an der Kopf-

---

Brande um das Haus dem Sonnenlauf entgegengekehrt und sprach: „Hier ergreife ich Besitz von Grund und Boden“ usw. Heusler, Geschichte vom Hühnerthorir 59. Sonst galt das Umziehen des Gründstückes mit Feuer als Zeichen der Besitznahme (ib.), ein durchaus astraler Zug.

[1] Winckler, Babylon. Kultur 39.

[2] Winckler l. c.

[3] E. Curtius, Zur Geschichte des Wegebaues bei den Griechen, Abhandl. d. Berl. Ak. 1854, 237.

[4] Curtius S. 242.

[5] Thurneyßen Sagen aus dem alten Irland 39 ff.

haut dunkel, in der Mitte blutrot, zu oberst wie ein Diadem von gelbem Gold. Es umgibt sein Haupt in drei Streifen geordnet nebeneinander. In der rotleuchtenden Faust trägt er einen Speer mit fünf Spitzen. Es ist der Held Laegire, ein Held der Ulter. -— Es folgt ein anderer Wagen, das eine Pferd ist weißköpfig, Kupferfarben, das andere rot. Im Wagen steht ein Mann mit langem, schönem Haar, sein Gesicht halb rot, halb weiß, der Rest weiß und rein, der Mantel blau und kupferpurpurn. Es ist Conall Kernach, d. i. der Triumphierende. Die Mondmerkmale sind sehr deutlich. Ein dritter Wagen folgt. Das eine Pferd ist grau, das andere pechschwarz. Im Wagen ein düsterer, dunkler Mann, der schönste Mann Irlands. Er hat acht Drachensteine in jedem Augapfel. Die Wagen sind blauweiß und blutrot. Er ist der Held Setanta, der durch seine Kunststücke berühmt ist. Über seinem Wagen sieht man das Neuner-Cleß, d. h. er weiß mit neun Gegenstände zu jonglieren, vielleicht auch ein lunarer Zug. Astrale Motive sind hier wohl erkennbar. Es scheint sich um eine Art von irischer Götterprozession zu handeln. (Vgl. auch Grössler, Mansfeld. Sgn. 159, 2).

II. Herakliskos.

„Sargon, der mächtige König, König von Agade, bin ich. Meine Mutter war aus Herrengeschlechte (?), mein Vater unbekannt, während der Bruder meines Vaters das Gebirge bewohnte. Meine Stadt ist Azupiranu, welches am Ufer des Euphrat gelegen ist. Es empfing mich meine Mutter aus edlem Geschlechte und im Verborgenen gebar sie mich. Sie legte mich in einen Kasten (?) von šuru und verschloß meine . . . . . mit Erdpech. Sie warf mich in den Fluß, welcher nicht . . . Es trug mich fort (?) der Fluß und brachte mich zu Akki, dem Wasserausgießer. Akki, der Wasserausgießer, in . . . . . hob mich auf. Akki, der Wasserausgießer, zog mich zum Knaben auf. Akki, der Wasserausgießer machte mich zum Gärtner —“ so berichtet Sargon, der Gründer Babylons in einer Inschrift[1]. H. Winckler

[1] Nach Winckler, KB. III 1, 101 f.

erinnert an die Legenden von Moses, Kyros und Romulus. Parallelen ließen sich wohl noch aus jeder Literatur beibringen. Verweilen wir aber einmal ein wenig bei den ältesten Spiegelungen des Motivs. Sargon wie Kyros und Romulus sind Dynastiegründer, Moses inauguriert eine neue Epoche in der Geschichte seines Volkes. Der Vater Sargons selbst ist unbekannt. Winckler erkennt richtig darin einen Hinweis auf die neugeborene Frühlingssonne [1], damit finden alle Erzählungen von vaterlosen Schöpfern neuer Epochen ihre Erklärung. Sargon wird im Wasser auf einem Kasten ausgesetzt. Wir haben den Sonnengott in seiner Barke. Der Wasserzieher findet ihn und durch ihn aufgezogen wird er zum großen Herrscher. Mit Recht sagt Winckler, daß die Begründer neuer Dynastien oder neuer Epochen gern in dieser Form des auf dem Wasser ausgesetzten, gefundenen Kindes dargestellt werden. Das gehörte zum Ornat des neuen Königs, jeder Gründer eines Herrschergeschlechts erzählte diese Legende von sich [2]. Die babylonische Legende haben wir vorangestellt, weil sie wohl auf dem ältesten vorhandenen Denkmal für dies Motiv begegnet, nicht, weil sie die altertümlichste Form des Motivs selbst angibt. Diese findet sich außerhalb Babyloniens mehrfach. Da ist es noch nicht der König, sondern der Gott, der auf diese Weise in die Welt tritt und sich offenbart.

Im Heiligtum der Hathor von Dendera, des „Sonnenauges, der Herrin des Himmels, der Beherrscherin aller Götter“ befand sich eine Reihe von Gemächern, in denen das Neujahrsfest begangen wurde, der „Tag des Kindes im Neste“, an dem Hathor geboren, das neue Jahr der Welt inauguriert wurde [3]. Das neue Jahr also ist das Gotteskind, das Nest entspricht der Barke oder dem Becher. Eine ägyptische Statue zeigt den Sonnengott als Kind auf einer Lotusblume sitzend, das beruht auf der Sage, aus dem Urwasser sei eine Lotusblume aufgesprossen, in der der Sonnengott als Kind gesessen habe [4].

---

[1] KAT. ³18.

[2] Winckler l. c.

[3] Erman, Ägypt. Religion S. 213.

[4] Creuzer, Symbolik I 299. Erman, l. c. 29, Berliner Mus. 2409. cf. Plut. Is. et. Osir. 12 u. 18. Minuc. Felix Oct. 22.

Zu Moses Kindheitsgeschichte, vgl. Philo v. Mos.; A. Jeremias, Bab. i NT 109. In der spätjüdischen Legende wird Abraham von Nimrod verfolgt. Die Mutter setzt ihn aus. Nach einiger Zeit kommt sie voll Bekümmernis in die Wüste. Sie findet Abraham als Erwachsenen und erkennt ihn nicht. Er aber veranlaßt die ἀναγνώρισις[1]. Im Alter von zwei Jahrwochen bekämpft Abraham die Götzen und tut Wunder der Weisheit[2]. Mani, der Prophet der Manichäer, erhält mit zwölf Jahren vom Lichtkönig durch den Engel Eltaum die Offenbarung[3]. Als Sohn der Jungfrau Hawa sei hier beiläufig der mandäische Hibil erwähnt[4]. Auch arabische Beispiele finden sich[5].

Auch das Christentum kennt die frühreifen, wunderbar geborenen Kinder. Jesus selbst ist hier zu nennen[6]. — Als Maria sechs Monate alt war, konnte sie schon sieben Schritte gehen[7], das bekannte Astralmotiv. Die drei Vischnuschritte, die auch der Buddha geht, u. a. gehört dahin.

Wenn Jesus in die Schule des Zachäus geht, die Buchstaben lernen soll und seinen Lehrer durch überlegenes Wissen so in die Enge treibt, daß dieser in Verzweiflung gerät[8], so ist das eine Anleihe bei der Buddhalegende, in der Gotama gleichfalls als Schüler Wunder an Weisheit vollbringt, nur daß die indische Fassung eine viel ausführlichere ist[9]. Auch das mit männlicher Stimme redende Kind von sieben Monaten, das zu Simon spricht, ist hier zu nennen[10].

Die indische Sage bietet fernere Entsprechungen. Hier kommt besonders Agni in Betracht. „Die Götter fanden Agni den Herrlichen in den Wassern im Schoß der Schwestern. Die sieben

---

[1] Wünsche, Lehrhallen I 18.

[2] Jubiläen 11, Kautzsch, Apokr. II 61. Vgl. Gunkel, Unters. I 65.

[3] Keßler in Herzogs Realencykl. XII 202, 42 ff.

[4] Brandt, Mand Rel. 124.

[5] Horovitz, Spuren griechischer Mimen im Orient 83.

[6] Luc. 2, 41 ff. S. Soltau, Geburtsgeschichte Jesu Christi, der wichtige Parallelen aus römischen Inschriften mitteilt. Pfleiderer, Urchristentum. Jeremias, Babylonisches im N. T. 109.

[7] Protev. Jacobi 6, Henneke Apokr. N. T. 56, 20.

[8] Thomasakten 6, Henneke 70.

[9] Henneke 65, vgl. Lalitavistara.

[10] Petrusakten 15, Henneke 405, 42.

Jungfrauen hatten den Gesegneten großgezogen. — Die Götter bestaunten Agni bei seiner Geburt,"[1] d. h. offenbar die Sonne geht auf, die sieben Planeten begleiten sie. Sie haben die Sonne großgezogen, denn aus ihrer Mitte geht sie am Morgen hervor. Vielleicht ist auch der Mond und die Siebenerwoche gemeint. — Auch das Wasserkind (apām napāt), „das ohne Brennholz in den Wassern leuchtet" geht offenbar auf dieselbe Vorstellung zurück[2]. Oldenberg deutet den Dämon als Wassergott, aber er selbst gibt zu, daß in dem Liede Rgv. II 35 eine Ähnlichkeit mit Agni hervortritt. Wenn gesagt wird, „er erglänzt im Wasser mit göttlichem Glanz, die Wasserjungfrauen umwandeln ihn, den Jüngling" (l. c.), so kann das sehr wohl von der auf dem Himmelsozean schwimmenden Sonne verstanden werden. Das Wasserkind des Avesta, das übrigens auch von Frauen umgeben ist (l. c.), geht auf dieselbe Vorstellung zurück. Von Agni heißt es noch: „Ohne Brennholz leuchtet er in den Wassern — das Wasserkind hat den Schoß der Seitwärtsgehenden bestiegen, selbst aufrecht, in den Blitz sich kleidend"[3]. Auch wird Agni selbst mehrfach als Wasserkind bezeichnet, das Kind, das aus dem Wasser hervorgeht oder, wie man später dichtete, das im Wasser gefunden wurde, der Sintflutheld in seiner Arche. Nicht aus einem Wasserdämon ist dieser Gott entstanden, wie Oldenberg meint (120), sondern er ist nichts als die Sonne selbst, die aus der Flut auftaucht und über den Himmelsozean hinfährt. An anderer Stelle heißt es von der Auffindung Agnis: „Die frommen Dienst taten, sind seinen Fußspuren an der Stätte der Wasser nachgegangen wie verlorenem Vieh. Den heimlich Verborgenen fanden die Usij (Priester) — suchend in Andacht." Der Verlorene wird gesucht und am Wasser gefunden, die Bedeutung ist nicht zweifelhaft. In einer vedischen Dichtung wird dialogisch geschildert, wie die Götter den in den Wassern und Pflanzen versteckten Agni suchen (vgl. den ägypt. Sonnenknaben im Lotuskelch). Er wird gebeten, aus tiefer Finsternis zurückzukehren[4].

---

[1] Oldenberg Rel. der Veda 116 f.

[2] Oldenberg l. c. 119.

[3] l. c. 120 vgl. die Geburt des Buddha und des Dionysos.

[4] Rgv. X 51 ff., Oldenberg, S. 124.

Der göttliche Knabe Krischna wird von einem Dämon ins Wasser hinabgezogen, Schlangen umwinden ihn dort mit unlöslichen Banden. Die Hirten und Hirtinnen, unter denen er herangewachsen, suchen ihn umsonst; er aber besiegt, wie der Knabe Herakles, die Schlangen mühelos, wird von den Hirten und Hirtinnen am Ufer wiedergefunden und mit Jauchzen begrüßt. Im Triumph wird er zurückgeführt[1].

Der Sohn Krischnas, Pradyumna, wird von einem Ungeheuer geraubt und in die Tiefe des Meeres entführt. Ein Fisch verschlingt ihn. Bei dessen Zerlegung findet das Kind sich wieder, das gleich als göttlich verehrt wurde[2].

Das schnelle Wachstum des jungen Indra wird in den Veden sehr oft hervorgehoben[3]. Besonders liebevoll ist die Kindheitsgeschichte des Buddha ausgebildet. Er zeigt kurz nach der Geburt erstaunliche Fähigkeiten und wird unter Gepränge und Festlichkeiten in die Residenz zurückgeführt[4]. Auf diese wichtigen Abschnitte wird an anderer Stelle einzugehen sein. Çakyamitra wird in einer geschlossenen Lotusblüte geboren wie der Horusknabe[5]. Vamadeva gibt schon vor seiner Geburt weise Äußerungen von sich[6].

Die chinesischen Könige in Yau-tscho leiten ihr Geschlecht von einem Kinde ab, das in einem hohlen Bambusrohr ans Ufer schwamm. (Schurtz, Urgesch. d. Kultur 578.)

Der Sonnengott Huitzilopochtli kommt wie Pallas Athene bewaffnet zur Welt, er hat schon vor der Geburt gesprochen; nach seinem Erscheinen tötet er den Mond, seine Schwester, und die Sterne, d. h. er läßt sie verschwinden[7].

Auf Neuseeland wird Maui nach der Geburt ins Wasser geworfen. In Indonesien kommt das erste Menschenpaar aus dem Bambus, in Polynesien aus dem Seegras; in Neuholland

---

[1] A. Paul, Krischnas Weltengang, München 1905, S. 11 ff. (Vishnupurânam).

[2] A. Paul, Krischnas Weltengang 94.

[3] Siecke, Indras Drachenkampf, Programm, S. 5.

[4] Dutoit, Leben des Buddha 5 ff.

[5] Schlagintweit, Abh. d. bayer. Ak. 1902, 562.

[6] Sieg, Itihâsa 76.

[7] Preuß, Globus 1905, 136 f.

wird der erste Mensch aus Baumknoten herausgeholt, wie Dionysos und Horus und Osiris in einigen Sagen[1].

Wie Krischna unter den Hirtinnen, die ihn mänadenhaft umtanzen und überall geleiten, wird Dionysos von den Nymphen zu Nysa erzogen[2]. An Krischna, zugleich an Agni erinnert sein Aufenthalt im Wasser und seine Wiederkehr im Frühling, die drei Götter symbolisieren hier dieselbe Idee. Dann rauscht er im Bacchantenzuge durch die Lande, die ihm Befreundeten lehrend, die Widersacher bestrafend, auch hierin Krischna ähnlich. Ebenso, wenn nach dem homerischen Hymnos[3] tyrannische Räuber ihn in Fesseln fortschleppen, er aber die Bande, wie jener die Schlangen, leicht abstreift und über die Feinde triumphiert. Euripides in den Bakchen und Ovid in der Pentheusgeschichte beschreiben ja, wie der Gott in Knabengestalt gefunden wird und sich dann als Besieger seiner neuen Gebieter erweist.

Also Dionysos wird von Mädchen gehütet, stets begleitet und im Triumph zieht er überall ein. Daß er ein Jahresgott ist, beweist wohl auch die Trauer um ihn, die den Winter unverkennbar andeutet.

Von dem Zeuskinde wird Ähnliches erzählt. Heimlich entführt Rhea den Neugeborenen zu der Höhle am Berge Dikte und übergibt ihn den Kureten, und von den Nymphen des Ida wird er mit Milch und Honig ernährt[4]. Waffentänze der Kureten umklirren seine Kindheit, symbolisch seinen einstigen Lichtsieg andeutend. Er besiegt nach schwerem Kampf seinen Vater Kronos und zieht als Sieger in den Olymp ein, den er nun beherrscht.

Hephaistos, als Kind in der Flut versunken, kehrt später, von Göttern eingeholt, im bacchischen Zuge, von Dionysos, Silenen und Nymphen begleitet, zum Olympos zurück, wo er seine gefesselte Mutter befreit[5].

---

[1] Frobenius, Sonnengott 273f.

[2] Z 132 u. ö.

[3] hymn. Hom. VII.

[4] Diod. V 70. Call. hymn. Jov., Apollod. 1, 1. Höck, Kreta I 163, Gruppe, Gr. Myth. 1106.

[5] Darstellung der Françoisvase.

Apollon wird unter dem Jubel der Göttinnen geboren, die Meerflut hebt sich um die Ufer von Delos empor, das ambrosischen Duft ausströmt, ἐγέλασσε δὲ γαῖα πελώρη[1]. Ähnliche Wonne herrschte bei Krischnas und anderer indischer Heroen Geburt. Wie diese ist Apollon auch sofort erwachsen, er verlangt nach dem Bogen und der Leier. Noch mehr an indische Romantik klingt Kallimachos' Schilderung an. Bald besiegt er auch die Pythonschlange.

Aphrodite entsteigt unter einer Jubelsymphonie der ganzen Natur dem Meere, bei Kythera erscheint sie zuerst, bei Kypros steigt sie ans Land, die Horen empfangen, bekleiden und schmücken sie und geleiten sie zu den Olympiern empor, wo sie mit Entzücken empfangen wird[2].

Von Adonis erzählt Ovid einmal, daß ihn mollibus herbis Naides impositum lacrimis unxere parentis[3]. Auch er wächst überraschend schnell heran: qui conditus arbore nuper, Nuper erat genitus, modo formosissimus infans, Iam iuvenis, iam vir, iam se formosior ipso est: Iam placet et Veneri. Der frühreife Adonis geht aus dem Baume hervor, wie der ägyptische Sonnenknabe aus dem Lotuskelch u. a.

Hermes erweist sich ebenfalls, wie Krischna, der Buddha, Apollon u. a., gleich nach der Geburt als Wunderkind. Morgens wird er geboren, mittags erfindet er das Saitenspiel, abends raubt er Apollons Herden[4]. Tausend Listen und Künste wendet er an und flieht wieder in seine Wiege zurück, πολύτροπος von Kindesbeinen an.

Auch Apollon gibt sich nicht lange mit Windeln ab, sondern spricht gleich nach der Geburt:

εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα
χρήσω δ' ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλήν[5].

Er schreitet umher, αἱ δ' ἄρα πᾶσαι θάμβεον ἀθάνατοι.

---

[1] Theognis 5ff.

[2] Pausanias beschreibt V 11, 8 eine ähnliche Gruppe des Pheidias vom Sockel des Olympischen Zeus; vgl. Paus. II, 1, 8.

[3] Met. X 503f., cf. Theocr. III 46, Luc. de d. Syr. 6.

[4] ἠῷος γεγονὼς μέσῳ ἤματι ἐγκιθάριζεν, ἑσπέριος βοῦς κλέψεν ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος, hymn. Hom. II 17sqq.

[5] hymn. Ap. Del. 101sq., cf. Siecke, Hermes d. Mondgott.

Erwähnt sei hier noch die von Athenaios einem samischen Lokalhistoriker nacherzählte Geschichte der Herapriesterin Admete auf Samos; das Bild der Göttin wird von tyrrenischen Seeräubern aus dem Tempel geschleppt, aber am Ufer zurückgelassen. Nach langem Suchen finden es die Einwohner und bringen es auf Weidenruten wieder zum Tempel zurück, ein ätiologischer Mythos, der die Riten am samischen Heraion erklären soll[1]. Es ist die Prozession der einzuholenden Gottheit, die auch oben hätte erwähnt werden können, und die Auffindung der gesuchten Gottheit. Ähnliches verlautete von der lakonischen Artemis Orthia, die Λυγοδέσμα genannt wurde, ὅτι ἐν θάμνῳ λύγων εὑρέθη[2]. Es ließen sich noch viele Beispiele anführen[3]. In der Sage aus geschichtlicher Zeit findet sich Entsprechendes. Als frühreifes Kind schildert Xenophon in der Kyrupädie seinen Helden[4]. Die achtjährige Gorgo warnt ihren Vater mit prophetischem Zuruf: πάτερ, διαφθειρέει σε ὁ ξεῖνος, ἢν μὴ ἀποστὰς ἴῃς, worauf Kleomenes den Jonier Aristagoras, der ihn zur Teilnahme am Aufstand überreden will, entläßt[5]. Auch den geheimnisvollen Brief des Demaratos an die Spartaner weiß Gorgo allein zu enträtseln[6]. Vieles Ähnliche wird ja auch von dem jungen Alexander erzählt[7].

Die germanische Seherin berichtet dem fragenden Odin über seinen Sohn Wali: Einnächtig kämpfen wird Odins Sohn; das Haupt nicht kämmt er, noch die Hände wäscht er, ehe Balders Feind auf dem Brandstoß liegt[8].

Magni, der gewaltige Sohn Thors, war drei Nächte alt schon so stark, daß er den Fuß Hrungnirs, der auf Thors Halse lastete, allein hinunterwerfen konnte. Er bedauert so spät gekommen zu sein und meint, er würde den Riesen mit der Faust erschlagen haben, wenn er ihn vorher getroffen hätte[9].

---

[1] Athen. XV 672 A sqq.

[2] Paus. III 16, 11.

[3] S. Usener Rhein. Mus. 30, 214 ff.

[4] Cyrup. I 3.

[5] Herod. 5, 51.

[6] Herod. 7, 239.

[7] Plut. Alex. 5, Mücke, Vom Euphrat zum Tiber 66.

[8] Baldrs draumar 11 Gering, Edda S. 17, Golther l. c. 395.

[9] Gering, Edda 360, Golther 263.

III. Plynteria.

Überall findet sich fast der Ritus des Götterbades; zu bestimmten Zeiten wird das Idol hinausgefahren an den Strom oder an einen See und da mit der Flut benetzt, sodann festlich heimgeführt und wieder an den alten Platz gestellt. In einem Babylonisehen Text heißt es: Reines Wasser brachte er hinein; — Wasser der Beschwörung schüttete er dir an deinen Mund, deinen Mund öffnete er mittels Beschwörungskunst: wie der Himmel sei rein usw. Im Gilgameschepos wird eine Waschart erwähnt, die Reinigung von Aussatz gewährt[1].

Die ägyptischen Priester müssen sich zweimal am Tage und zweimal in der Nacht waschen[2]. Wenn in einem Papyrus gesagt wird, die Göttin an den Strudeln von Elephantine reinige selbst den Toten mit vier Wasserkrügen, oder der neue Osiris bade sich zusammen mit Re im See von Earu[3], so ist das eben der Vorbereitungsakt für die Aufnahme in den Himmel. Ob die Zeremonie des Wasserschöpfens, die im Februar vollzogen wurde[4], dahin gehört, ist ungewiß.

Nachweisbar ist der Ritus meines Wissens dann im Kultus der phrygischen Göttermutter von Pessinus[5]. In Rom fand das Nachahmung und alljährlich im März[6] oder April[7], jedenfalls also im Frühling fand, seit der Einführung des Kybelekultus im Jahre 204, jährlich die Waschung der Statue im Almo statt. Als im Jahre 38 v. Chr. die magna mater einmal zürnte, befahlen die sibyllinischen Bücher τὸ ἄγαλμα ἐπί τε τὴν θάλασσαν καταχθῆναι καὶ τῷ ὕδατι αὐτῆς καθαρθῆναι. Der Befehl ward befolgt, aber zum Schrecken der Römer ἡ θεὸς πλεῖστον τε ὅσον ἀπὸ τῆς γῆς ἐς τὸν βυθὸν ἐχώρησε καὶ ἐν αὐτῷ ἐχρόνισε καὶ μόλις

[1] A. Jeremias, AIAO[2] 200, Hölle u. Paradies[2] 38. A. Wünsche, Lebensbaum u. Lebenswasser 72, wo noch viele andere Beispiele angeführt werden.

[2] Erman, Äg. Rel. 181.

[3] ib. 96.

[4] Ginzel, Handb. d. Chronol. 206.

[5] Arrian tact. 33, 4.

[6] CIL I 58 u. 359.

[7] Ov. fast. 4, 350 ff.

ὀψέ ποτε ἀνεκομίσθη; die Priester wollten die heilige Handlung wohl recht eindrucksvoll gestalten und zogen sie daher etwas in die Länge. Aber als vier Palmen am Tempel der Göttin und auf dem Forum erwuchsen, beruhigte man sich wieder [1]. Der pessinuntische Kultgebrauch deutet entschieden auf Vorderasien hin, wo im Ištarkult ähnliche Zeremonien vorgekommen sein mögen. Besonders berühmt sind dann die Plynteria der Athene Polias, die im Thargelion und Skirophorion stattfanden. Die Praxiergiden [2], die mit der Pflege der Statue betraut waren, schlossen den Tempel durch Taue ab [3], um jede Profanation zu verhüten und den Nimbus des Geheimnisvollen zu wahren: Plut. Alk. 34, Xen. Hell. I 4,12 Hesych: Πραξιεργίδαι οἱ τὸ ἀρχαῖον ἕδος τῆς Ἀθηνᾶς ἀμφιεννύντες.

Der Peplos der Göttin wurde gewaschen, das Bild gereinigt und neu gefärbt. Außer den Praxiergiden waren auch die Λουτρίδες oder Πλυντρίδες, Wäscherinnen, bei der Zeremonie beteiligt. Τὰ κάτω τοῦ πέπλου τῆς Ἀθηνᾶς ῥυπαινόμενα aber wusch der κατανίπτης [4]. Auf Ephebeninschriften findet sich die Notiz [5] ἐξήγαγον δὲ καὶ τὴν Παλλάδα Φαληροῖ κἀκεῖθεν πάλιν συνεισήγαγον μετὰ φωτὸς καὶ πάσης εὐκοσμίας, ferner [6] συνεξήγαγον δὲ καὶ τὴν Παλλάδα μετὰ τῶν γεννητῶν [7] καὶ πάλιν εἰσήγαγον μετὰ πάσης εὐκοσμίας. Diese Prozession, die in den Inschriften nicht mit den Plynterien und Kallynterien in Verbindung gebracht wird, muß aber doch zu jenen gerechnet werden [8]. Also zu Phaleron fand die Waschung des Poliasbildes, wohl durch die Λουτρίδες, nicht die Praxiergiden [9] statt. Abends wurde die Einführung in die Stadt vollzogen.

Aglauros, die Kekropstochter, spielt in der Sage als

---

[1] Cass. Dio 48, 43, 5 f.

[2] CIA I 93 Plut. Alkib. 34.

[3] Pollux VIII 114 περισχοινίσαι cf. Pfuhl de Athen. pompis sacris 89. Schömann-Lipsius, Griech. Altert. II⁴ 491; Töpffer, Att. Genealogie S. 133 ff.

[4] Hesych. Phot. s. Λουτρίδες Et M. s. Κατανίπτης u. a. Töpffer 135, 1.

[5] CIA II 469 Z. 9 f.

[6] CIA II 470 Z. 10 f.

[7] cf. 471, 12 u. 76., Praxiergiden nach Töpffer 185.

[8] Töpffer l. c.

[9] Pfuhl 90.

Priesterin der Polias eine Rolle beim Plynterienfest und ist wohl als Hypostase der Göttin selbt zu betrachten.

Auf einer Inschrift der Akropolis[1] zu Athen ist von Reinigungszeremonieen im Tempel der Aphrodite Pandemos die Rede. Wenn die Pompe herannahe, sollen die ἀστυνόμοι die Altäre reinigen usw. und die Götterbilder waschen. Gemeint sind Aphrodite und Peitho[2]. Eur. Her. 926 heißt es: ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν εἵλικτο βωμοῦ, Herakles aber stand am Altar μέλλων δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν εἰς χέρνιβ' ὡς βάψειεν, wozu Athen. IX 409b bemerkt: ἔστι δὲ ὕδωρ εἰς ὃ ἀπέβαπτον δαλόν, ἐκ τοῦ βωμοῦ λαμβάνοντες ἐφ' οὗ τὴν θυσίαν ἐπετέλουν. καὶ τούτῳ περιρραίνοντες τοὺς παρόντας ἥγνιζον. Also der Feuerbrand wird vor der Opferhandlung ins Wasser getaucht, und dieses ist dann geweiht. Die Symbolik des Kreislaufs ist klar, wenn die Griechen sie auch nicht mehr verstanden. Vgl. auch Rohde, Psyche II 405 f.

In Rom ante diem sextum Kal. — Romae Matri deorum pompae celebrantur annales et carpentum, quo vehitur simulacrum, Almonis undis ablui perhibetur[3], festae per oppida taedae schreiten[4]. Der Graecus ritus ist hier völlig übernommen. Bedeutsamer sind die puticuli, die extra oppida gelegen a puteis benannt waren[5], ibi in puteis obruebantur homines. Eine andere Erklärung, quod putescebant ibi cadavera proiecta[6] ist unwahrscheinlich. Afranius nennt den jenseits des Esquilin gelegenen Ort der Brunnengräber in einer togata: Puticuli, wie Varro hinzufügt: quod inde suspiciunt perpetuo lumen. Also die Leichen warf man z. T. in Brunnenschächte, und es ist wahrscheinlich, daß auch hier die Symbolik des Aufsteigens aus dem Wasserreich zum Licht ursprünglich war, und die Afraniusstelle, wenn sie auch zunächst einen spezielleren Sinn hat, läßt sich doch in jenem Sinne deuten: suspiciunt lucem und steigen von dort zu ihm empor. Es war das vetustissimum genus sepul-

---

[1] Bull. corr. hell. XIII 163.

[2] Paus. I 22, Foucart Bull. corr. hell. XIII 166.

[3] Amm. Marc. XXIII 3, 7, cf. Ov. fast. IV 337 ff.

[4] Val. Flacc. VIII 240. cf. Mart. III 47, Stat. Silv. V 1, 223. Wissowa. Röm. Rel. 264.

[5] Varro, L.L. V 25; Varro, Hor. Sat. I 8, 8 sqq.

[6] Fest. p. 216.

turae, wie einige meinten[1], und auf ein hohes Alter dieses Brauchs darf man rechnen. Aus der Wassertiefe stieg ja die Seele am leichtesten wieder zum Himmel auf; man hatte nicht umsonst in anthropologischen Fragen beständig den Kreislauf der Natur vor Augen. Der später nur für Sklaven übliche Brauch wird in alter Zeit verbreiteter gewesen sein, wenn auch die Überlieferung sonst nicht über ihn berichtet, soweit ich sehe.

Daß die germanische Nerthus hier in Betracht kommt, ist selbstverständlich. Das dicatum vehiculum veste contectum entspricht ganz den übrigen Gebräuchen[2]. Die Prozession geschieht auch hier mit großer Feierlichkeit und laeti tunc dies, festa loca, quaecunque adventu hospitioque dignatur. Allgegemeine Waffenruhe herrscht. Dann wird die Göttin samt Wagen und Gewand im See gebadet. Geheimnis waltet über der Handlung wie in Athen über dem Bade der Polias. Auch die Taue, mit denen das athenische Heiligtum an den Plynterien umhegt wird, finden sich im Germanischen; der Tempel von Upsala war mit einer goldenen Kette umgeben, das gleiche gilt von einigen Kirchen in Tirol u. a., was man mit der Umhegung an Laurins Rosengarten verglichen hat[3].

Es kommt nun darauf an, zu untersuchen, ob diesen Zeremonien nur der Sinn der materiellen Lustration oder eine tiefere Bedeutung zugrunde liegt. Zu dem Behufe gehen wir vielleicht am besten von der christlichen Taufe aus, deren Zusammenhang mit orientalischen Riten wiederholentlich betont worden ist. Vom Innersten Asiens, wo in buddhistischen Klöstern die Taufe im Gebrauch war oder ist[4], bis nach Griechenland und Rom, wo bei Mysterienweihen ganz ähnliche Gebräuche sich finden[5], ist ein einheitlicher Zusammenhang dieser kultischen Observanz nachweisbar, die auf das christliche Taufzeremonial nicht ohne Einfluß gewesen sein wird[6].

---

[1] Varro, Ling. Lat. V 25.

[2] Tac. Germ. 40.

[3] Simrock, Deutsche Mythol[2] 517.

[4] Chantepie de la Saussaye, Religionsgesch. II 112.

[5] Vgl. Anrich, Mysterienwesen.

[6] Harnack, Dogmengeschichte I [3] 199f., II 424. Möller, Kirchengeschichte [2] I 742.

Wenn Cyrill von Jerusalem[1] in dem dreimaligen Untertauchen beim Taufritus der alten Kirche[2] die drei Nächte und beim Auftauchen die drei Tage der Grabesruhe erkênnt, so dürfte ein wahrer Sinn in dieser Deutung vorhanden sein. Der Taufakt begann in ältester Zeit mit der abrenuntiatio Satanae und der redditio symboli, der Absage an den Teufel und dem Gelöbnis. In der orientalischen Kirche fand das als Einleitungsakt in der Vorhalle des Baptisteriums statt; bei der ἀποταγή, der Absage, stand der Katechumen gegen Sonnenuntergang gerichtet und sprach das ἀποτάσσομαι, ich entsage dem Teufel usw., bei der συνταγή, dem Gelöbnis, war er gegen Sonnenaufgang gerichtet[3]. Die Taufe bestand ursprünglich in völligem und zwar dreimaligem Untertauchen ins Wasser[4]. Die Taufzeit war die Ostervigilie, daneben die Pfingstvigilie, also die Zeit des neuen Lichts, des Frühlings, der auferstandenen Natur. Der Katechumen stand im Taufbecken und vernahm die dreifache interrogatio de fide, die er beantwortete, und tauchte dreimal in das ὕδωρ μυστικὸν unter, oft so, daß jeder Frage und Antwort ein Untertauchen entsprach[5]; also das Aufsteigen im Geiste war von der Zeremonie des Unter- und Auftauchens begleitet. Dem Neophyten wurden weiße Kleider angelegt, weiß ist aber die Farbe des Lichts. Ferner wurden ihm brennende Kerzen gereicht, eine Symbolik, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Die Ähnlichkeit mit antiken Mysterienbräuchen tritt wieder hervor[6].

Paulus sagt Col. 2, 12 συνταφέντος αὐτῷ ἐν τῷ βαπτίσματι ἐν ᾧ καὶ συνηγέρθητε διὰ τῆς πίστεως τῆς ἐνεργείας τοῦ θεοῦ τοῦ ἐγείραντος αὐτὸν ἐκ τῶν νεκρῶν. Das Untertauchen in die Flut wird also dem Tode, das Auftauchen der Neubelebung gleichgesetzt. Vgl. Römer 6, 3ff. ἢ ἀγνοεῖτε ὅσοι ἐβαπτίσθημεν εἰς Χριστὸν Ἰησοῦν, εἰς τὸν θάνατον αὐτοῦ ἐβαπτίσθημεν; συνετάφημεν οὖν αὐτῷ διὰ τοῦ βαπτίσματος εἰς τὸν θάνατον, ἵνα ὥσπερ ἠγέρθη

[1] catech myst. II 4.
[2] Tertull. adv. Prax. c. 26 de cor. milit. 3.
[3] Möller, Kirchengesch. [2] I 742.
[4] Tertullian l. c.
[5] Möller l. c. 743.
[6] Möller l. c. 744.

Χριστὸς ἐκ νεκρῶν διὰ τῆς δόξης τοῦ πατρός, οὕτως καὶ ἡμεῖς ἐν καινότητι ζωῆς περιπατήσωμεν· Auch Tit. 3, 5 findet sich der Gedanke: οὐκ ἐξ ἔργων τῶν ἐν δικαιοσύνῃ, ἃ ἐποιήσαμεν ἡμεῖς, ἀλλὰ κατὰ τὸ αὐτοῦ ἔλεος ἔσωσεν ἡμᾶς διὰ τοῦ λουτροῦ παλιγγενεσίας καὶ ἀνακαινώσεως πνεύματος ἁγίου οὗ ἐξέχεεν ἐφ᾽ ἡμᾶς πλουσίως. Das Bad also ist hier nicht als eine Reinigung, sondern als Mittel der Palingenesie aufgefaßt.

Nach Barnabas (c. 11) steigt der Täufling sündig ins Wasser und kommt reich an Früchten der Gerechtigkeit daraus hervor. Justin, Apol. I, 61 setzt Getauftwerden und Wiedergeborenwerden gleich, auch erinnert er an die Zeugungskraft des Wassers. Der Name φωτισμός, der von Justin an ständige Bezeichnung der Taufe war, gehört durchaus hierher. Nach Gregor von Nyssa nehmen die Seelen in der Taufe den Samen eines neuen Lebens auf, der ihnen ein Pfand der Unsterblichkeit und der Auferstehung ist. Ein und dasselbe ist nach ihm, mit Wasser getauft zu werden und vom Tode aufzuerstehen. Die Taufe bedeutet bei den griechischen Kirchenvätern den Beginn, nicht die Vollendung der Wiedergeburt. (Origenes, hom. in Luc. XXI.) Alles das spricht dafür, daß an der Taufe nicht sowohl die lustrale Bedeutung vorwiegt, daß sie vielmehr als Symbol der Auferstehung, der Neubelebung anzusehen ist, auch hier heidnischen Mysterien analog. Von diesem Punkt aus kommen wir nun zur Deutung jener heidnischen Götterbäder, die auch nichts anderes bedeuten als ein Untertauchen in die Nacht, in den Winter, in den Weltozean, und ein Wiedererstehen, ein Erwachen der Natur, die Erneuerung des Lichts, die Heimkehr der Sonne. Der Neophyt steigt zu neuer Reinheit und Seligkeit empor, wie die Sonne aus den Finsternissen des Winters im Frühling neu emportaucht. Vgl. Ištars Enthüllung. Daß das liturgische Händewaschen symbolische Bedeutung hätte, lehrt Thomas von Aquino[1]: Dem Liturgen sind für einzelne Kultakte besondere Waschungen vorgeschrieben[2]. In den Vorhöfen oder Paradiesen der Kirche standen canthari oder phialae zur Waschung vor dem Eintritt. Der zelebrierende Bischof wusch nach Empfang der Opfergaben

[1] Summa theolog. III 83 art. 5 ad 1.

[2] Thalhofer, Liturgik I 615 cf. II 168.

die Hände, also bevor er sie zum Opfergebet erhob. Die Besprengung der Laien mit Weihwasser aus einem größeren Becken am Kircheneingang ist nach katholischer Auffassung nicht nur symbolischer Ausdruck des Verlangens nach innerer Reinigung, sondern bewirkt geradezu Sündenvergebung[1]; man geht aus der Tiefe eben zum neuen Licht empor.

Im jüdischen Ritual finden sich Entsprechungen. Über das Meer im salomonischen Tempel ist schon geredet worden. Wie Gilgamesch z. B. durch weite Meerfahrt zum Lande der Seligen gelangt, so geht der Gläubige durch jenes Meer zum Heiligtum ein. Von Wasser des Lebens und Quellen des Heils ist bei den Rabbinen die Rede. Am Laubhüttenfest wird im Teich Siloah Wasser geschöpft[2]. Ihr werdet mit Freuden Wasser schöpfen aus dem Heilsbrunnen. Naeman ist aussätzig, auf Elisas Rat taucht er siebenmal in den Jordan und er wird wieder gesund und jung[3]. Die Synagogen wurden öfters für die levitischen Reinigungen am Fluß oder am Meer angelegt[4]. Über diese Reinigungen belehrt der Talmud sehr genau. Einiges sei hier mitgeteilt: Vor jedem Opferdienst mußte ein Bad genommen werden[5]. Am Versöhnungstage mußte der Priester zwischen jedem Wechsel der Kleider baden, d. h. außer den zehn Waschungen der Hände und Füße mußte er fünfmal an diesem Tage baden[6]. Sukkah Plynt. 48b: Man füllte ein drei Log fassendes Goldgefäß aus dem Siloah und als man an das Wassertor herankam, blies man in die Posaunen und trillerte und blies. — Am Vorabend des Sabbath pflegte man ein noch nicht eingeweihtes goldenes Faß mit Siloahwasser zu füllen, nach Jes. 12: Und ihr werdet mit Wonne Wasser schöpfen. 49a R. Eleazar b. Jadok sagte: Eine kleine Höhlung befand sich zwischen der Treppe und dem Altar an der Westseite der Treppe, und einmal in siebzig Jahren pflegten die priesterlichen Jünglinge da hinabzusteigen, den gleich getrock-

[1] Thalhofer 618. Vgl. H. Pfannschmidt, Weihwasser 123ff.
[2] Jeremias ATAO[2] 201.
[3] 2 Kön. 5, 14.
[4] Nowack, hebr. Archäol. 85.
[5] Duschak, Jüd. Kultus 83.
[6] Duschak 114, 118 cf. Nowack II 288.

neten Feigen geronnenen Wein aufzulesen und ihn in Heiligkeit zu verbrennen. Sukkah 51b: Wer die Festlichkeit bei der Prozession des Wasserschöpfens nicht gesehen, hat im Leben keine Festlichkeit gesehen. — Stiere werden zu einem Vorhof geführt, Kinder sitzen auf ihnen; sie schöpfen dort aus dem Siloah und kehren damit nach Jerusalem zurück. Mit diesem Wasser wurden die Priester sieben Tage lang besprengt[1]. In den nun von Waschen und Reinigungen handelnden Mischnatraktaten Mikwaoth, Tebul, Jom und Jadojim ist noch manches enthalten, was für diesen Zusammenhang in Betracht kommt.

Das Tauchbad war auch sonst den Juden bekannt, bei denen die Proselyten sich vor der Aufnahme in die Gemeinde u. a. auch dieser Zeremonie unterziehen mußten[2].

Nach babylonischer Vorstellung ruhte die Erde auf dem Ozean, die drei Weltreiche waren Himmel, Erde und Meer. Die Sonne versank abends im Meer und kehrte morgens aus ihm zurück. Der Winter entsprach der Flut, untergehen hieß in der Meeresflut weilen, leben oder auferstehen hieß über die Flut hingleiten oder das Festland betreten, wie wir das bei der Besprechung der Flutsage erörtert haben. Das Tauchbad ist somit eine symbolische Andeutung des Weilens in der Unterwelt, das Auftauchen entspricht der Neubelebung. — Wenn Ištar in die Unterwelt hinabstürzt und dort all ihrer Kleidung beraubt wird, die sie erst bei der Heimkehr wiedererhält, so ist das ebenso ein Symbol für die entlaubte und neu begrünte Natur im Herbst und im Frühling, wie das Götterbild es ist, wenn es seiner Gewandung beraubt in die Flut getaucht, dann neu bekleidet heimgefahren wird[3]. Um die materielle Reinigung handelt es sich nicht, denn die wäre schwerlich mit einem so feierlichen Kultgepränge umgeben worden, um eine sittliche Reinigung noch weniger, die bei der Gottheit nicht angebracht war. Es ist also wohl an nichts als an die Vegetationsidee zu denken, die freilich meistens verdunkelt erscheint oder von sittlichem Ideengehalt verdeckt wird, aber als das gemeinsame Bindeglied all der behandelten Erscheinungen anzusehen ist.

---

[1] Parah 3, 2; Mischnah übers. v. Rabe VI 211.

[2] Jeremias, Babylonisches im Neuen Testament S. 75.

[3] Die Deutung auf die Mondphasen besteht daneben völlig zu Rechte.

Nachträglich noch ein paar Züge, die zur Erhärtung des Vorigen beitragen können. Das Brunnenspringen in den bayerischen und schwäbischen Volksspielen steht in einer Reihe mit dem Taufbade. Auch der Wasservogel, der in Süddeutschland durch die Straßen geführt und dann wie die den Winter vorstellende Puppe ins Wasser geworfen wird, ist von durchsichtiger Symbolik. Wer zu Pfingsten die Zeit verschlafen hatte, mußte selbst den alten Winter vorstellen, er wurde als Pfingstlümmel der Taufe unterzogen. Der germanische Knabe wurde nach der Geburt ins Wasser getaucht, dann mit einem Namen belegt, d. h. zum Leben erweckt[1].

Das Germanische bietet noch weiteres Material. An das Nerthusbad braucht nur erinnert zu werden[2]. Im Volksglauben spiegeln sich vielfach entsprechende Reste germanischen Heidentums. Quellen gelten noch jetzt häufig als heilsam und Fruchtbarkeit fördernd, ohne daß an Mineralgehalt des Wassers gedacht würde. Welche Frau vor Sonnenaufgang aus dem Wildfrauborn bei Einartshausen in Oberhessen dreimal schweigend trinkt, darf auf Kindersegen hoffen[3]. Namen wie Queckbrunnen[4], Quickborn deuten auch auf die lebenspendende Kraft des Wassers. Aus Brunnen wie z. B. dem zu Köln an der Kunibertskirche werden Kinder von Störchen oder Frauen geholt. Besonders in Hessen sind diese Kinderteiche zu finden[5]. In Böhmen schwimmen die Kinder zunächst in Fischgestalt im Wasser und werden in Netzen gefangen[6]. Dann ist an die Einholung des Osterwassers zu erinnern[7]. In Norwegen liegt eine Quelle, zu der gewallfahrtet wird. Wer aus ihr getrunken, trägt noch dreimal Quellwasser um die Kirche herum, was mit der Prozession um das Pulvermaar in der Eifel zu vergleichen ist. Unterbleibt hier der Umgang einmal, so gerät das Wasser in Aufregung.

---

[1] Simrock Myth. 581, 591.

[2] Tac. Germ. 40.

[3] Weinhold, Verehrung der Quellen in Deutschland, Abh. Berl. Ak. Wiss. 1898.

[4] ib. 16.

[5] ib. 27.

[6] ib. 28.

[7] ib. 40.

Einst wurde der Umgang vergessen, sofort begann das Wasser zu steigen und zu schäumen und drohte überzutreten und eine Flut zu erregen. Da ging ein Schäfer schnell mit seiner Herde singend und betend um den See, der sich dann auch beruhigte[1]. Diese Heilquellen waren häufig Wallfahrtsorte, an denen Prozessionen stattfanden. Hier ist das Motiv des Umlaufs, der Flut, des Lebenswassers, so daß an dem astralen Zusammenhang kein Zweifel sein kann. Auch an Märchen wie das vom Froschkönig usw. könnte erinnert werden.

Ein kroatischer Brauch besteht darin, daß der Hochzeitszug, nachdem das Brautpaar dreimal um den Herd geführt worden ist, sich zum Dorfbrunnen bewegt. Er wird von den Brautleuten dreimal umschritten und zuletzt wirft das Paar einen mit Kreuzern bespickten Apfel in den Brunnen hinab[2]. In Bulgarien findet sich Ähnliches. In Griechenland tanzt ein Jüngling um die Quelle und schöpft dann aus ihr Wasser, das er schweigend zum Haus des Brautpaars trägt; und sonst Ähnliches[3].

In den volkstümlichen Erntegebräuchen findet sich noch manche Entsprechung. Wer den letzten Halm schneidet, wird um die Garben gejagt oder um die Scheune gewälzt, auch mit Wasser begossen. Der Wasserguß ist aber wohl nicht mit Mannhardt, der das Material gesammelt hat[4], als Regenzauber, sondern in unserem Sinn zu deuten. Der Schnitter der letzten Garbe wird auch durch das Dorf geführt und dann ins Wasser geworfen. Das vergleicht Mannhardt mit Lityerses, Bormos und Hylas, bei denen sich dasselbe Motiv des Tauchens findet. Bei den Buphonien wurde noch das Messer, mit dem der Stier getötet worden war, zur Sühne ins Meer geworfen[5]. Ähnlich wurden am 13. Mai in Rom 24 Strohpuppen von pons sublicius in den Tiber geworfen[6]. Der bulgarische German, der sich

[1] ib. 41. Vgl. auch Wuttke, Volksaberglaube S. 396. Hahn, Sagwissensch. Studien 281 u. ö.

[2] Samter, Familienfeste 26.

[3] ib. 27 f.

[4] Mythol. Forsch. 24, 50 ff.

[5] Porphyr. de abstin. II 28, v. Prott. Rhein. Mus. 52, 187.

[6] Ov. Fast. V 621, Plut., Quaest. Rom. 86, Varro L. L. VII 44, Mannhardt, Wald- und Feldk. II 265 ff.

schon bei den Thrakern findet, wird in den Fluß geworfen oder von Haus zu Haus getrieben und dann beweint[1].

Bei den Indern sind Himmel und Erde im Opferschmalz der Urwasser untergetaucht und werden durch göttlichen Ratschluß aus ihm erzeugt, und zwar beiläufig, indem die äußersten Enden des Weltgewebes befestigt und in dieses Erde und Himmel hineingewoben werden, was an den Peplos der Athene, Pherekydes u. a. erinnert[2].

Nach altindischem Opferritual steigt man am Ende des Opfers zum Wasser hinab. Fell und Umgürtung werden abgelegt und ins Wasser geworfen, ebenso die Opfergefäße; die Somaschößlinge werden ins Wasser untergetaucht. Endlich steigen der Opferer, seine Gattin und der Priester ins Wasser, reinigen sich und legen neue Gewänder an. Sehr mit Recht bezweifelt Oldenberg[3], daß der Sinn dieser Zeremonie von Anfang an rein lustral gewesen, es liege immer nahe, wo Wasser im Spiel sei, an Reinigungsgebräuche zu denken. Das Bad soll nach Oldenberg von den Spuren übernatürlicher Potenzen befreien. (l. c.) Unsere Ansicht haben wir ja oben dargelegt. Sie scheint auch durch folgendes gestützt zu werden: Zum Opferbad gehört es, daß ein verkrüppelter, mißgestalter Mensch ins Wasser geführt wurde und zwar so tief, bis es ihm in den Mund lief. Dann wurde eine Spende auf sein Haupt geopfert, er wurde losgelassen und fortgejagt[4]. Der Krüppel stellt weder den Sünder noch das Menschenopfer dar, wie moderne Erklärer wollen, sondern, wie die alten Brâhmanas angeben, den Varuna, den Himmels- und Lichtgott; der Krüppel ist das alte Jahr, das verjagt wird; die Sonne versinkt im Meer, ursprünglich wurde der Mensch vielleicht wirklich ins Wasser geworfen, später begnügte man sich mit der symbolischen, gemilderten Andeutung des Untertauchens. — Wer bei einem Brahmanen seine Vedastudien begann, mußte ein Bad nehmen, er erhielt dann das Antilopenfell, Stab und Umgürtung. Nach beendeter Studienzeit ist abermals ein Bad vorgeschrieben. Der Brahmanenschüler

[1] Kazarew, Klio 1906, 170.

[2] Deußen, Gesch. d. Phil. I² 137, cf. 195, 202.

[3] Religion des Veda 407 f.

[4] Oldenberg l. c. 409 Anm.

legt das Antilopenfell usw. ab und wirft es ins Wasser, dann legt er neue Kleider an[1]. Also die Lehrzeit wurde als ein Sonnenjahr des Lebens aufgefaßt, wenn dieser Sinn auch später in Vergessenheit geraten ist; man erkennt das noch ganz deutlich.

Schließlich noch eine Parallele. Der Brahmanenschüler empfängt das Fell, er badet, er legt das Fell nach beendeter Lehrfrist ab, steigt aus der Flut, wirft das Fell ins Wasser und legt neue Kleider an. — Das erinnert an Odysseus, der aus dem Meere steigt, den Schleier der Leukothea in die Flut wirft und nachher neue Kleider anlegt. Doch davon in anderem Zusammenhange mehr. Auch an das Bad des Rosses vor dem Roßopfer darf erinnert werden, welcher Kultakt stark an die Sakäengebräuche und Verwandtes gemahnt[2]. Auch in neuerer Zeit wurden im Anschluß an Prozessionen Götterbilder ins Wasser geworfen[3]. In China werden am achten Tag des vierten Monats Buddhastatuen mit Wasser begossen[4].

Diese Auffassung der Wasserlustration gibt auch eine Erklärung für manche volkstümlichen Gebräuche. Die Wenden bei Geislitz gingen durch fließendes Wasser, wenn sie von einem Begräbnis heimkehrten, im Winter brachen sie das Eis auf, um hindurchzuwaten, d. h. sie kehrten aus der Wassertiefe, dem unterirdischen Reich auf die Erde zurück. Moderne Kreter und Mykenëer fahren den Leichnam über ein Gewässer zu kleinen Inseln und bestatten ihn da. Der Ferge Charon und seine germanischen u. a. Kollegen verdanken vielleicht derselben Vorstellung ihr mythologisches Dasein. Ähnliches findet sich noch verschiedentlich auf den Zykladen. In manchen Gegenden Deutschlands und Griechenlands und auf Zypern wird hinter dem Leichnam, wenn er aus dem Hause gefahren wird, Wasser ausgeschüttet, die Daheimgebliebenen und das Haus sind dann eben durch die Unterwelt vom Toten geschieden, das ausgeschüttete Wasser stellt die Unterwelt selbst vor. An eine Reinigung ist hier jedenfalls nicht zu denken, denn das Wasser netzt nur den Boden. In manchen Teilen Deutschlands gießt man nachts

[1] Oldenberg 409 f.
[2] ib. 474 f. cf., l. c. Baumgartner, Weltliteratur II 85.
[3] Sonnerat, Reise nach Ostindien I 195.
[4] Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerkunde 1901, 66.

Wasser vor die Tür, und der Geist steht dann wimmernd davor, ohne hindurchzukommen; das Wasser stellt eben die Unterwelt vor, aus der der Geist nicht entfliehen kann. Von Lustration ist dabei keine Rede. Apulejus I 19 cf., auch 13. In Neu-Seeland begeben sich alle, die an einer Beerdigung teilgenommen haben, zum nächsten Strom, in dem sie mehrmals untertauchen. Bei beiden Fidschi-Insulanern waschen sich die Totengräber nach jeder Bestattung. Ähnliches findet sich auf Tahiti, bei Moskito-Indianern, auf Madagaskar und in Neu-Guinea. Vgl. Vergil VI 228.

Die Juden tauchen die Hände in Wasserbecken, wenn sie von einem Begräbnis heimkehren (Nowack, Hebr. Arch. II 288). Dasselbe gilt für Griechenland, Kappadokien und Kreta. Die Samoaner waschen Gesicht und Hände mit heißem Wasser. Ähnliches gilt für Indien und China. Interessant ist der griechische Brauch, von dem Hesych s. v. ἀρδάνιον erzählt.

cf. Suidas s. ἀρδάνιον, Pollux VIII 65, Wachsmut, Das alte Griechenland im neuen[1], Samter, Familienfeste 26 ff.

IV. Mimesis.

Die älteste Weltanschauung, von der man weiß, war eine Art von naiver Naturphilosophie. Nicht auf die mit dem Zusammenleben der Menschen sich erhebenden Fragen, auch nicht auf den Kreis der zunächstliegenden, irdischen Naturerfahrungen war der Blick gerichtet; der sonnenhelle und besonders der gestirnte Himmel zog vor allem anderen die ganze Aufmerksamkeit, die ganze Forschbegierde auf sich. War dies Interesse von astrologischen Nebenzwecken gefördert und genährt, so ist doch zu bedenken, daß Orakelweisheit, wie später auch in Wirklichkeit geschah, nicht minder aus anderen Naturgebieten zu erlangen war, daß also mit der Astrologie doch schon in ältester Zeit ein intensives Interesse an den himmlischen Erscheinungen an sich mit dem anderen der Schicksalsbestimmung Hand in

[1] Belege bei J. G. Frazer, Journal of the anthropological Institute 1885, 77 ff., der den Zusammenhang schon ganz richtig erfaßt.

Hand ging, daß man den Nachthimmel nicht für den ausschlaggebenden Teil bei dieser Art von Prophetie gehalten hätte, wenn nicht vorher schon auf ihn alle Blicke gerichtet, mit ihm jede tiefere Spekulation verbunden gewesen wäre. Nach der Ursache braucht man nicht zu fragen, jeder Blick zum gestirnten Himmel und seiner überwältigenden Majestät erklärt das vollauf. Durchaus verständlich und psychologisch erklärbar erscheint denn auch weiter, daß man die Vorgänge, die man am Himmel beobachtete, auf Erden nach Möglichkeit nachzubilden sich beeiferte. Das Göttliche, das man dort oben sah, sich möglichst nahezubringen, um an seinen Segnungen um so stärker zu partizipieren, wurde naturgemäß ein unabweisbares Bestreben. So trat zur andächtigen Betrachtung der Nachahmungstrieb hinzu, der sich bald auf das ganze Gebiet der hervorstechendsten Welterscheinungen erstreckte. Das mimische Element gewann damit einen inkommensurablen Einfluß auf das Gesamtleben der alten Völker, es war und blieb der Angelpunkt und die Grundlage jeglicher religiösen Betätigung. Nicht nur der Priester ahmte den Gott, nicht nur der Laie den Priester nach, die Weltanschauung erfuhr dadurch überhaupt einen entscheidenden Einfluß. Es ist H. Wincklers Scharfblick zu danken, daß wir über diese Vorstellungsreihe jetzt mit der nötigen Klarheit urteilen können. Er hat[1] gezeigt, wie nach altorientalischer Auffassung die Erde ein Abbild des Himmels, die Teile des Erdreiches Korrelate derjenigen im Himmel, die irdischen Vorgänge Spiegelbilder der astralen bedeuten und sind. Das muß jeder wissen, der von altorientalischer Kosmologie etwas verstehen will. Die Erdenwelt ist eine Nachbildung der Himmelswelt. Das Vorbild der umfassendsten kosmischen Phantasien blieb aber nicht ohne Wirkung auf kleinere Vorstellungsgebiete; der mimische Trieb drang weiter um sich und äußerte sich auf allen Gebieten des Kultlebens. War die Erde nur ein Spiegel des Himmels, so sollte auch die einzelne Gottheit ihrer irdischen Analogie nicht entbehren, der Sterbliche beeiferte sich, das Tun des Gottes mit seinen Mitteln nachzuahmen, und unter den Menschen fühlten die Priester vor

---

[1] Altor. Forschungen III 185 ff., Der alte Orient III 3/4², Babylon. Kultur 31 ff. Jeremias ATAO 8.

allem den Beruf in sich, das höchste Vorstellbare in greifbarer Erscheinung ihren Mitmenschen vor Augen zu führen. Es lassen sich etwa drei Gruppen von Naturvorgängen herausheben, deren der Nachahmungstrieb sich am stärksten bemächtigte, das ist der Wandel der Gestirne am nächtlichen Horizont, das ist ferner das Aufleuchten der Sonne bzw. des Mondes am morgendlichen Himmel und endlich der Kampf der erwachenden Frühlingsnatur mit dem alten Winter. Die Mimesis entwickelte sich zu verschiedenen Formen, die einfachste besteht wohl darin, daß der Priester bestimmte Schreitbewegungen vollzieht und damit den Wandel der Gestirne in ihren regelmäßigen Umläufen nachahmt. Wenn mehrere sich zur Nachahmung der Gestirne vereinigen, so entsteht der kultische Chor, wie er so häufig in der alten Welt sich findet, es entsteht der kultische Tanz, aus dem die gesamte Orchestik hervorgegangen ist und dem das erotische Element ursprünglich durchaus fremd ist. Die musikalische Harmonie tritt hinzu, die den siderischen Einklang deutlicher veranschaulicht, ihr gesellt sich das Wort, das ebenfalls den Rhythmen angepaßt wird und der Metrik zur Entwickelung verhilft[1]. Die Heimkehr der Sonne aus dem Winterozean wird in langen Prozessionen und Triumphzügen nachgebildet. Endlich wird das Tun der Götter selbst von Priestern erstens erzählt, zweitens nachahmend dargestellt. In der Maske des Gottes tritt sein Diener selbst auf; wenn mehrere sich zu diesem Tun vereinigen und den himmlischen Vorgang in irdischem Gewande vor den Augen des zuschauenden Volkes darstellen, dann ist die „Geburt der Tragödie" vollzogen, wenn auch der erste fast noch embryonale Zustand mit dem vollendeten Geschöpf späterer Zeit nur eine allgemeine Ähnlichkeit besitzt.

Aber es kommt uns hier nicht darauf an, die Entstehung des Dramas zu untersuchen, vielmehr sollen hier einige Züge der alten Neujahrsspiele zusammengestellt und die Zugehörigkeit eines weiteren Beispiels zu diesem Kreise schließlich erwiesen werden. Doch hierüber unten. Wir gruppieren nun einige Arten der Sonnwend- oder Frühlingsfeiern, um ihr Vorkommen bei den verschiedenen Volksstämmen nachzuweisen.

[1] Über astrale Elemente in der Musik und Metrik, vgl. Winckler MVAG 1901.

Mit Recht hebt Reich hervor, daß der antike Tanz auf der Mimesis beruhe, daß diese die Seele des antiken Tanzes sei. Richtig erklärt er auch das lateinische saltare für mimische Aktion, die als mimischer Geberdentanz aufzufassen sei[1]. Was aber der Gegenstand der Mimesis war und was überhaupt den ersten Antrieb zu ihr gab, läßt er im Dunkeln, weil eine Erklärung früher eben nicht möglich war. Über das Wesen der Mimesis äußert sich Aristoteles: τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας[2], wogegen nichts einzuwenden ist, wenn auch gerade das Gebiet, auf das er die Beobachtung anwenden will, dem widerstrebt und nach einer anderen Erklärung verlangt.

Ἄστρων Χοραγός.

Wenn Platon sagt μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξειργάσατο τέχνην ξύμπασαν[3], so trifft das völlig zu, nur daß die λεγόμενα ihrerseits wieder eine μίμησις darstellen, eine μίμησις größerer Vorgänge, die erst, in ein mythologisches Gewand gekleidet, der Nachahmung überhaupt Stoff und Grundlage darboten. Bei Lukian heißt es: Ἰνδοὶ ἐπειδὰν ἕωθεν ἀναστάντες προςεύχωνται τὸν Ἥλιον οὐχ ὥσπερ ἡμεῖς τὴν χεῖρα κύσαντες ἡγούμεθα ἐντελῆ ἡμῶν εἶναι τὴν εὐχήν, ἀλλ᾿ ἐκεῖνοι πρὸς τὴν ἀνατολὴν στάντες ὀρχήσει τὸν Ἥλιον ἀσπάζονται σχηματίζοντες ἑαυτοὺς σιωπῇ καὶ μιμούμενοι τὴν χωρείαν τοῦ θεοῦ · καὶ τοῦτ᾿ ἐστὶν Ἰνδῶν καὶ εὐχὴ καὶ χοροὶ καὶ θυσία · διὸ καὶ τούτοις ἱλεοῦνται τὸν θεὸν δὶς καὶ ἀρχομένης καὶ δυομένης τῆς ἡμέρας[4]. Also der indische Tanz gilt nicht nur dem Sonnengott, sondern er ist eine μίμησις der χωρεία τοῦ θεοῦ, die Inder ahmen mit der Tanzbewegung die Bewegung der Sonne selbst nach. Das

[1] Mimus 477.

[2] Poetik 1448b. Über das phychologische Moment, vgl. P. Beck, Die Nachahmung, Leipzig 1904.

[3] Legg. VII 816 A.

[4] π. ὀρχήσεως 17.

Himmlische wird auf das Irdische projiziert, man glaubt offenbar an den Segnungen des Himmlischen zu partizipieren, indem man es nachahmt, man überträgt es durch symbolische Handlung auf die Erde. Die Priesterschaft eignet sich Erscheinung und Tun des Gottes an, um seine Zusammengehörigkeit mit ihm deutlich zu bekunden und sein eigenes Ansehen zu vergrößern, denn der kultische Chor bestand ursprünglich aus Priestern; die Priester ahmten den Gott auf Erden nach, um ihm gleich zu scheinen, um es zu legitimieren, wenn sie die dem Gott geweihten Ehren und besonders Opfer für sich in Anspruch nahmen. Die Inder tanzen also die Sonnenreise, und noch als Alexander nach Indien kam und wie ein Dionysos am Hydaspes erschien, trat das deutlich hervor: ἐς ὅσους δὲ τῶν Ἰνδῶν ἡ βοὴ τῶν ἐρετῶν ἢ ὁ κτύπος τῆς εἰρεσίας ἐξίκετο, καὶ οὗτοι ἐπὶ τὴν ὄχθην κατέθεον καὶ ξυνείποντο ἐπᾴδοντες βαρβαρικῶς· φιλῳδοὶ γὰρ εἴπερ τινὲς ἄλλοι Ἰνδοὶ καὶ φιλορχήμονες ἀπὸ Διονύσου ἔτι καὶ τῶν ἅμα Διονύσῳ βακχευσάντων κατὰ τὴν Ἰνδῶν γῆν[1]. Aber auch aus indischen Zeugnissen ist diese Überlieferung belegbar[2].

Die Vorstellung vom Tanz der Sonne ist uralt und weitverbreitet. „Sonne die tanzt auf Silbernem Berge, Hat an den Füßen Silberne Schuhe“ heißt es im Volkslied[3]. Auch in russischen und lettischen Sagen findet sich die tanzende Sonne[4]. Odysseus kehrt μ 1 ff. auf die Oberwelt zurück

νῆσον τ' Αἰαίην ὅθι τ' Ἠοῦς ἠριγενείης
οἰκία καὶ χοροί εἰσι καὶ ἀντολαὶ Ἠελίοιο[5].

Im Veda aber wird Ushas oft mit einer tanzenden Jungfrau verglichen[6].

Der kultische Chortanz bedeutet die Bewegung der Gestirne, der Altar in der Mitte stellte die Sonne dar[7].

In einem babylonischen Text[8] wird erzählt, wie Marduk,

---

[1] Arrian., Anab. VI 3, 5.
[2] Ramâyana I 63 f.; cf. Grasberger, Erziehung III 278.
[3] Mannhardt, Zeitschr. f. Ethnologie 1875, 99.
[4] Mannhardt l. c. 95, W. Schwarz, Sonne, Mone und Stern S. 132.
[5] μ 3 f.; cf. Siecke, Götterattribute 21 ff.
[6] Mannhardt l. c. 100.
[7] darüber s. u.
[8] Veröffentlicht von C. F. Lehmann, Šamaššumukîn I 27, II 63.

den Sanherib aus Babylon entführt hatte, von dessen Enkeln Assurbanipal und Šamaššumukin nach Babylon zurückgeführt wird[1]. Da heißt es von den das Götterbild begleitenden Kriegern (nach Lehmann): „Alle meine Truppen wie AN. TIR. AN. NA. drehten sie sich, Tag und Nacht machten sie Musik“[2]. Lehmann vermutet hier eine Anspielung auf die Sphärenharmonie. Aus dem Zusammenhang des Textes schließt er, daß die Bewegung der Krieger hier mit kosmischen Vorgängen in Parallele gesetzt wird; der Parallelismus des poetischen Textes führt zu diesem Ergebnis. Wenn unter AN. TIR. AN. NA. die Himmelssphären zu verstehen sind[3], die bekanntlich den Planeten entsprachen, so ist der kosmische Kulttanz erwiesen. Wir haben also eine kultische Orchestik mit astraler Grundbedeutung schon in Babylon uud zwar im Zusammenhang mit Marduks Einholung, die der jährlichen Prozession nach Esagila und der Wiederkehr des Lichtes und Frühlings entspricht. Zu diesem ältesten inschriftlich belegten Kulttanz, der dem Salisubsilus, dem Triumph und den kretischen Kriegertänzen entspricht und natürlich auch unter priesterlichem Einflusse stand, finden sich nun bei anderen antiken Völkern deutliche Parallelen. Die Baalspriester hinken um den Altar[4]. Alle Flurumläufe und ähnlichen Riten kann man wohl in demselben Sinn auffasssen, ebenso die Amphidromien, das Herumtragen des Neugeborenen, die Astydromien usw.[5]. Auch Sagen, in denen eine Stadt etwa umlaufen wird, wie im X der Ilias oder der Geschichte von Talos möchte ich hierherbeziehen.

Daß der Tanz, wie gesagt, auf astralen Ideen beruhte, hatte man frühzeitig erkannt. οὐ νεωστὶ τὸ τῆς ὀρχήσεως ἐπιτήδευμα τοῦτό ἐστιν οὐδὲ χθὲς καὶ πρώην ἀρξάμενον, sondern ἅμα τῇ πρώτῃ γενέσει τῶν ὅλων, zugleich mit τῷ ἀρχαίῳ ἐκείνῳ Ἔρωτι. Ἡ γοῦν χορεία τῶν ἀστέρων καὶ ἡ πρὸς τοὺς ἀπλανεῖς τῶν πλανήτων συμπλοκὴ

[1] Vgl. Klio IV 118.

[2] Klio IV 257.

[3] l. c. 258. Über assyrische Tänze aus späterer Zeit cf. Heliodor, Äthiop. IV 17. Vgl auch Nietzsche, Geb. d. Trag. 23.

[4] 1. Kön. 18, 26; 2. Sam. 6, 5 ff. Gunkel, Genesis[3] 365. Gruppe, Gr. Myth. 477, Smith, Rel. d. Sem. 331. Vgl. Klio 1904, 250.

[5] Samter, Familienfeste 59 f. Nilsson, Griech. Feste 115 f., Reinach, Cultes etc. I 137 u. a.

καὶ εὔρυθμος αὐτῶν κοινωνία καὶ εὔτακτος ἁρμονία τῆς πρωτογόνου ὀρχήσεως δείγματά ἐστι[1]. Von den Indern sagt er, ἐπειδὰν ἕωθεν ἀναστάντες προςεύχωνται τὸν Ἥλιον, οὐχ ὥσπερ ἡμεῖς — ἀλλ' ἐκεῖνοι πρὸς τὴν ἀνατολὴν στάντες ὀρχήσει τὸν Ἥλιον ἀσπάζονται σχηματίζοντες ἑαυτοὺς σιωπῇ καὶ μιμούμενοι τὴν χορείαν τοῦ θεοῦ. καὶ τοῦτ' ἐστὶν Ἰνδῶν καὶ εὐχὴ καὶ χοροὶ καὶ θυσία. Damit versöhnen sie den Gott morgens und abends[2]. Vielleicht kann man an die Vedenstelle erinnern: Sonne und Mond umwandern das Opfer wie spielende Knaben, der eine überschaut alle Wochen, der andere ordnet die Jahreszeiten[3]. Philolaos lehrte, περὶ τοῦτο (τὸ μέσον) δέκα σώματα θεῖα χορεύειν· οὐρανὸν καὶ πλανητάς, μεθ' οὓς ἥλιον κτλ.[4] Pythagoras und Platon καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί. — οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποίησις πᾶσα ὑμνητική. — αἱ δὲ Μοῦσαι καὶ ὁ Ἀπόλλων αἱ μὲν τῶν χορῶν προεστᾶσι, ὁ δὲ καὶ τούτων καὶ τῶν κατὰ μαντικήν[5], was doch nichts anderes besagt, als daß die kultischen Tänze ihnen zu Ehren und nach ihrem Vorbild veranstaltet werden. Der Pythagoreer Petron sagte, es gäbe 183 Welten, ἅπτεσθαι δὲ τοὺς ἐφεξῆς ἀλλήλων ἀτρέμα περιιόντας ὥσπερ ἐν χορείᾳ[6]. Übrigens hat Wolfgang Schultz die Entdeckung gemacht, daß die Zahl 183 in den Zahlenwerten der Worte ἄστρων χοραγὸς ausgedrückt sei[7]. In der Antigone 1146 ff. heißt es ja von Dionysos ἰὼ πῦρ πνεόντων χόραγ' ἄστρων —, προφάνηθι Ναξίαις σαῖς ἅμα περιπόλοις Θυιάσι, αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι χορεύουσι, τὸν ταμίαν Ἴακχον, eine auch hier in Betracht kommende Stelle, zu der der Scholiast bemerkt χοραγέ· τὸν χόρον ἄγων, κατὰ γάρ τινα μυστικὸν λόγον τῶν ἀστέρων ἐστὶ χορηγός. Der μυστικὸς λόγος deutet vielleicht auf jene tiefere Bedeutung von ἄστρων χοραγός hin, wenn der Scholiast das auch nicht verstand; sonst hätte er durch Änderung des χοραγὸς in χορηγὸς nicht dem Ganzen die Spitze abgebrochen. — Alsdann sei an die Bezeichnung

[1] Lucian π. ὀρχ. 7.
[2] ib. 17.
[3] Rgv. X 85, 18. Hillebrand, Myth. I 455.
[4] Diels, Doxogr. 337 b 5.
[5] Strab. X 468.
[6] Diels, Vorsokr. 33. Elementum 62 sqq.
[7] Archiv f. Gesch. d. Philos. 1908, 242. Anm. Vgl. das. Pythagoras u. Heraklit 67, 35.

χορευταὶ für zwei Sterne im kleinen Bären erinnert[1]. — Theseus kehrte von Kreta nach Delos zurück, dort — ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἠιθέων χορείαν ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι μίμημα τῶν ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων, ἔν τινι ῥυθμῷ περιελίξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γενομένην[2]. Die Schilderung ist deutlich genug, die περίοδοι und διέξοδοι passen besser auf ein μίμημα der Gestirnläufe als des planlosen Umherirrens im Labyrinth, und in diesem selbst wird man nichts anderes zu erkennen haben, als den gestirnten Himmel, der sich in jenem Wunderbau auf die Erde projiziert. Das ist altorientalische Vorstellung, wie das delische Fest überhaupt auf solcher beruht, besonders der Hörneraltar, um den getanzt wird. Auch die περιελίξεις und ἀνελίξεις entsprechen besser der astralen als der alten Auffassung, denn welche Umdrehungen vollzog man dann im kretischen Labyrinth? — Sodann kommt Alkmans Jungfrauenlied für uns in Betracht, insofern der Gegenchor den Plejaden gleichgesetzt wird: Ταὶ Πελειάδες γὰρ ἆμιν — ἅτε σήριον ἄστρον αὐειρόμεναι μάχονται[3]. Die Plejaden waren ja ursprünglich irdische Jungfrauen, und als solche haben sie zuerst Chortanz und Pannychis veranstaltet[4], und nach ihrer Himmelfahrt existimantur choreas ducere stellis[5]. Vgl. Eur. Jon 1078 (Kirchhoff): ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς ἀνεχόρευσεν αἰθήρ, χορεύει δὲ σελάνα καὶ πεντήκοντα κόραι Νηρέος, αἳ κατὰ πόντον ἀενάων τε ποταμῶν δίνας χορευόμεναι[6]. cf. Electr. 464 sqq.: ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει (sc. Ἀχιλλέως) φαέθων κύκλος ἀελίοιο ἵπποις ἂν πτεροέσσαις ἄστρων τ' αἰθέριοι χοροὶ Πλειάδες Ὑάδες, Ἕκτορος ὄμμασι τροπαῖοι, womit Hirzel[7] Claudians Tunc et Solis equos, tunc exsaltasse choreis Astra ferunt[8]; cf. ἡ τῶν ἀστέρων πορεία φυλάττουσα δρόμον ἁρμονίᾳ τινὶ καὶ νόμῳ θείῳ χωροῦντα πάλαι παρὰ τῶν σοφωτάτων ὄρχησις προσείρηται[9].

---

[1] Boll, Sphaera 259. vgl. auch Kritias, Diels Vorsokr.[2] fr. 19.

[2] Plut., Thes. 21. cf. auch Σ 590ff. den Daidalischen Chortanz auf Kreta, und Verg. Aen. V 588ff. u. a.

[3] Parthen. 59; cf. Ahrens, Philol. 27, 611. Diels, Hermes 31, 359, 2.

[4] Kallimach fr. 381 Schn.

[5] Hygin, Astron. p. 65.

[6] cf. Herwerden a. l. s. ed. p. 201.

[7] Themis 400, 1.

[8] de laud. Stilich. I, 1, 84.

[9] Liban. pro salt. 12.

Der hebräische Ausdruck Ḥagg bedeutet zunächst: religiöser Tanz von einer Wurzel חג = tanzen. Im Aramäischen aber bedeutet es, wie Grimme bemerkt[1]: Kreis ziehen. Grimme erschließt eine nominale Urform ḥagg = Kreis, die neben anderen Übertragungen auch Vollmond bedeutete, und erklärt ḥagg entsprechend als Vollmondsfest. Aber einem jüngeren Sprachgebrauch zufolge bedeutete das Haggfest nicht nur den Vollmondstanz, sondern bestand in einem den Mondkreis darstellenden rituellen Tanz, für den die Ableitung hâgag = im Tanzschritt gehen vorlag[2]. Damit gibt Grimme die denkbar schönste Bestätigung unserer Annahme. Ob der Tanz den Mondkreis oder seine Kreislaufbahn oder die Bahn der ihn scheinbar umschwebenden Gestirne andeutet, ist unerweislich, aber die Verbindung der Bedeutungen Mond und Tanz in einer Wurzel ist vielsagend genug.

In einem kabbalistischen Traktat wird berichtet, wie Eva unter Jubel und Gesang zum ersten Menschen gebracht wurde. Die ganze obere Familie mit Adam und Eva stieg ins Paradies hinab, ein Teil von ihnen hielt Harfen, Zimbeln und Zithern in den Händen und spielte vor ihnen wie Jungfrauen. Sonne aber und Mond und Sterne tanzten vor ihnen wie Mädchen[3]. Ob man das auf die Mondnatur der Urmenschen zurückführt[4] oder allgemein astrale Grundbedeutung annimmt, ist gleichgültig, unsere Annahme findet sich auch hier bestätigt.

Solche Dinge haben ein zähes Leben. Wer wollte die Möglichkeit bestreiten, daß noch in altdeutschen Zunfttänzen Ähnliches vorliegt? In einer Zwickauer Chronik wird berichtet, daß im Jahre 1518 unter den Fastnachtslustbarkeiten als Zwischenspiel eine Aktion gegeben wurde, in der sieben Weiber um einen Mann zankten, und eine andere, in der sieben Bauernburschen ein Mädchen umwarben. Abends hielten 26 Männer auf dem Schloßhof einen Reiftanz. Jeder der Tänzer hatte eine Laterne auf dem Kopf[5]. Auch das da erwähnte Fangballspiel

[1] Isr. Pfingstfest und der Plejadenkult 12.
[2] ib 13.
[3] Wünsche, Ex Or. Lux II 4, 24 f.
[4] Böklen Adam und Qain 42.
[5] Böhme, Tanz in Deutschland I 65.

mit einem in eine Kuhhaut eingenähten Menschen ist vielleicht nicht ohne tieferen Sinn. Das Licht auf dem Kopf des Tänzers findet sich auch sonst (l. c.). Die sieben Tänzer in der Geschichte vom Grafen von Greiers, die Uhland poetisch bearbeitete, sind hier auch zu nennen[1], ebenso der Siebensprung[2]. Mancherlei geben auch die Kinderspiele her, z. B. der Ringelreihen. Nach siebenjährigem Spinnen, wie es heißt, dreht sich der Kreis der Spielenden herum[3]. Das Spinnen sowie die Siebenzahl scheinen auf Mondvorstellungen zurückzugehen. Der in der Schweiz Sonnenwirbel genannte Löwenzahn, der im Kettenspiel zur Anwendung kommt, sei noch erwähnt (ib.) Winckler erkennt auch in manchen Spielen der Kinder astrale Grundideen an[4]. Das Dichterwort von dem tiefen Sinn, der oft im kindischen Spiel liege, findet hier eine neue Anwendung. Da gibt es dramatische Darstellungen der Göttersage, z. B. in dem Spiel von der erlösten Prinzessin, der goldenen Brücke u. a.[5], also gleichsam ein Rudiment des ältesten germanischen Dramas, das noch in die Gegenwart hineinragt. Das Gebiet der volkstümlichen Kinderspiele ist noch nicht genügend erforscht; da mag wohl manches altheidnische Element, weniger verfolgt vom spähenden Klerus, sich in die Gegenwart gerettet haben.

Der religiöse Tanz ist vielleicht der älteste Gottesdienst[6]. Er ist eine durch Nachahmung angestrebte Annäherung an die Götter. Von einem zum Christentum Ubertretenden heißt es bei Naturvölkern wohl: Er tanzt nicht mehr[7]. Baal-Marqod ist der Herr des Tanzes, κοίρανος κώμων[8]. Bei der memphitischen Feier der Aufrichtung des Osirispfeilers tanzte und sprang die Menge[9], gewiß um den aufgerichteten Pfeiler, der den neubelebten Osiris darstellte. Bestimmte Tanzfiguren fanden sich

[1] ib. 149.

[2] ib. 155.

[3] ib. 293.

[4] Die volkskundliche Literatur bietet hierfür noch reiches Material.

[5] Böhme 294 ff.

[6] Schaarschmidt, Die Religion S. 108.

[7] Schaarschmidt l. c.

[8] Ed. Meyer bei Roscher, Myth. Lex. I 2, 2868, 61. — Allgem. vgl. Stucken, Astralm. 480.

[9] Erman, Äg. Rel. 54 cf. 51.

sonst in Ägypten, deren Bedeutung man bisher nicht verstand[1]. Im islamischen Kult findet sich besonders der Umlauf um das Heiligtum, der jetzt auch als Tanz aufzufassen ist, wie denn die Bezeichnung Ḥagg (חג) selbst den Reigen bezeichnet[2]. Das dabei erschallende Hallal oder das abessinische Ellellel[3] gehört doch wohl zu Hilal, dem Neumondruf, und beiläufig sei die Vermutung notiert, ἀλαλὰ und ἐλελεῦ seien schließlich damit verwandt, also Neumondrufe. Der Sieg der lichten Mondhälfte wurde auf den Krieg übertragen. — Die wilden Tänze der Derwische gehen nach Gelzer vielleicht auf phrygische orgiastische Tänze zurück, wie sie sich in den Korybanten, Kureten usw. spiegeln[4]. Daß sie astral zu deuten seien, erkannte schon Görres, der sie für eine Nachbildung des Sphärentanzes hielt, übrigens auch schon an kleinasiatische Orgien dachte[5]. Da sieht man nach Lanes Schilderung 40 Derwische im Kreis vereinigt, einer dreht sich in der Mitte ganz schnell um sich selbst. Alle drehen sich schließlich in rasender Geschwindigkeit mit dem Allahruf, bis sie entschöpft hinsinken usw.[6]. Bei der Prozession gehen sie z. B. einen Schritt vorwärts und wieder einen zurück usw., was eine Art von Tanzschritt oder ein Hinken ergibt, das wieder mit dem hinkenden Umgang der Baalspriester um den Altar zusammenhängt. (Darüber s. u.) Bei der Prozession fand übrigens, wie hier nachträglich bemerkt sei, eine Bedeckung der Kaaba statt, die an die Erneuerung des Peplos der Polias bei den Panathenäen erinnert[7]. Gelzer gibt auch eine anschauliche Beschreibung des Derwischtanzes[8].

Die Vorschriften der Ägypter über heilige Gesänge und Tänze waren streng und durften niemals übertreten werden[9]. Platon lobt in den Gesetzen besonders das καθιερῶσαι πᾶσαν τὴν ὄρχησιν (VII 799 A), und indem er hinzusetzt, τάξαντας πρῶτον

[1] Wiedemann, Mélanges Nicole 567 f. S. Erman, Ägypten 335 ff.
[2] Wellhausen, Reste arab. Heident. 110.
[3] Wellhausen l. c.
[4] Gelzer, Geistliches und Weltliches aus dem Orient 169.
[5] Görres, Christl. Mystik III 550.
[6] Lane Manners and Customs III 49 u. 83 f.
[7] Lane III 108, vgl. die Echternacher Springprozession!
[8] l. c. — Vgl. noch M. Hartmann, Islamischer Orient 331.
[9] Plato legg. VII 799 AB.

μὲν τὰς ἑορτὰς συλλογισαμένους εἰς τὸν ἐνιαυτόν, ἅστινας ἐν οἷς χρόνοις καὶ οἷστισιν ἑκάστοις τῶν θεῶν καὶ παισὶ τούτων καὶ δαίμοσι γίγνεσθαι χρεών, läßt er den kultisch-astralen oder kalendarischen Charakter der Reigen deutlich genug hervortreten. Es war vorgeschrieben χορείαις ποίαισι γεραίρειν τὴν τότε θυσίαν nötig war. Strenge Strafe war angedroht, ἂν παρ' αὐτά τίς τῳ θεῶν ἄλλους ὕμνους ἢ χορείας προσάγῃ. (799 B.) Wie dies dort seit unvordenklichen Zeiten Sitte gewesen war, so blieb es durch alle Jahrhunderte, und jede Änderung war streng verpönt. (II 656 DE.) Man wird an die Bemerkung des Berossos über die Gesetzgebung des Oannes erinnert, seit jener Zeit habe man nichts weiteres über sie Hinausgehendes erfunden[1]. Wenn jene Reigen aber auf ein so ehrwürdiges Alter zurückblicken, so waren sie gewiß mit der ältesten rein astralen Anschauung eng verknüpft und stellten nur ihre irdische Verkörperung dar.

2. Sam. 6, 12ff. wird erzählt, wie David hört, daß die Bundeslade im Hause des Gathiters Obed-Edom sei. David übernimmt bei der Einholung der Lade die Führung, er „tanzte mit aller Macht vor dem Herrn her und war begürtet mit einem leinenen Schulterkleid.“ (Nowack, Handkommentar a. l.) Also David veranstaltet einen kultischen Tanz zur Feier der Einholung, die mit einem Frühlingsfest verwandten Charakter aufweist. (S. o.). Vorher schon heißt es: David aber und ganz Israel tanzten vor Jahve mit aller Macht und mit Gesängen, mit Zithern, Harfen, Pauken, Schellen und Zimbeln (II 6, 5). Man hat hier offenbar an einen regelrechten Kulttanz zu denken, der seit alters zu bestimmter Zeit im Frühling von den obersten Kultbehörden oder in ihrem Auftrag von der königlichen Regierung angeordnet wurde und für den die Sage von Davids Tanz wohl nur den ätiologischen Mythos bedeutete. Musik und Tanz waren im Kultus Israels immer verbunden, wofür Nowack im Handkommentar z. d. St. S. 174 auf Psalm 149, 3 und 150, 5 verweist. Psalm 149, 3 heißt es:

Sie sollen Seinen Namen loben mit Reigen,
Mit Pauke und Zither ihm spielen.

Gemeint ist nach Bäthgen z. d. St. (Handkommentar 2, 434) der

[1] Fr. hist. Graec. II 496f.

heilige Reigen, wie ihn Mirjam und die Weiber nach dem Tode Pharaos tanzten. Vgl. Exod. 15, 20 (Bäntsch): „Da nahm Mirjam, die Prophetin, die Schwester Aharons, die Handpauke in ihre Hand und alle Weiber zogen hinter ihr drein mit Handpauken und im Reigenschritt und Mirjam sang ihnen zu:

Singet Jahve, denn hoch erhaben ist Er,
Roß und Reiter warf Er ins Meer[1].

Vgl. auch Ps. 118, 27: Jahve ist Gott, und Er leuchtete uns,
Knüpft den Reigen mit Zweigen
Bis an des Altares Hörner.

Es handelt sich um den heiligen Reigen, der um den Altar getanzt wurde[2], wie Ps. 26, 6:

Ich wasche meine Hände in Unschuld
Und so umkreise ich Deinen Altar,

d. h. eine Prozession findet um den Altar statt[3], oder vgl. Ps. 42, 5 (Bäthgen):

Daran will ich gedenken und mein Herz bei mir ausschütten,
Wie ich einzog in die Hütte,
Sie leitete zum Hause Gottes unter lautem Jubel und Dank
Eine feiernde Menge,

was wieder die Prozession zum Tempel bedeutet, die mit Tänzen verbunden war.

Mirjam, die Schwester Aharons, singt als Führerin eines Frauenchors ein Preislied für die Rettung aus Ägypten[4]. Da Jephtha gegen Mizpa kam, zog seine Tochter ihm freudig entgegen mit Pauken und Reigen[5]. Da Saul aus dem Kampf gegen die Philister zurückkehrt, gehen die Weiber aus allen Städten Israels ihm mit Gesang und Reigen entgegen, mit Pauken, mit Freuden und mit Harfen[6]. Und wenn die Kinder Israel die Töchter Silos herausgehen sehen mit Reigen und Tanz, so sollen

---

[1] Ähnlich mag Alkaios nach dem Tode des Myrsilos getanzt haben, denn außer dem πώνην und μεθύσθην mag, nach der horazischen pede libero pulsanda tellus zu schließen, doch auch von einem Siegestanz die Rede gewesen sein.

[2] Bäthgen, Handkomm. a. l.

[3] Bäthgen a. l.

[4] Exod. 15, 20ff.

[5] Richter 11, 34.

[6] 1. Sam. 18, 6. Vgl. auch Duschak l. c. 130.

sie sie zu Gattinnen wählen[1]. Im Reigen tanzen die Israeliten um das goldene Kalb[2]. Als Kulttanz ist dann das Hinken der Baalspriester um den Altar zu fassen[3]. Lahmheit ist ein häufiges Motiv, z. B. bei Mephiboseth (2. Sam. 4, 4), Jakob, (Gen. 32), Hephaistos, Tyrtaios, Ilja von Murom u. a.[4]. Im Targum scheni wird erzählt, da Nebukadnezar den Thron Salomos besteigen will, streckte ein goldener Löwe einen Fuß aus und versetzte ihm einen Schlag auf den linken Fuß, so daß er bis an den Tag seines Todes lahm war. Dasselbe widerfuhr bei gleichem Anlaß später dem Sisak von Ägypten[5], und dem Necho[6]. — Die Feste Israels entbehrten des Tanzes nicht. Am Laubhüttenfest veranstalteten die Frauen am Abend des ersten Tages im Vorhof der Synagoge eine festliche Beleuchtung mit Kandelabern, die Männer aber vereinigten sich davor mit Gesang und Musik zu einem Fackeltanz[7]. An demselben Fest findet sich auch die bezeichnende Verbindung von Wasserlibation und Tanz[8]. Wenn nach spätjüdischer Sage bei Adams Hochzeit Sonne, Mond und Sterne mit Eva tanzen u. a.[9], so ist das ein Beweis für den astralen Kern dieser Orchestik. Erinnert sei beiläufig an den Schwerttanz, den Wetzstein in der syrischen Wüste beobachten konnte. Eine Jungfrau mit einem Schwert tanzte feierlich in der Mitte eines Kreises; sie hieß: Die den Ring Füllende, oder: Die im Ring Befindliche. Ein Halbkreis von Männern und ein solcher von Weibern umgab sie, die ebenfalls Tanzbewegungen machten[10]. Das scheint doch astrale Auffassung zu fordern.

---

[1] Richter 21, 21.

[2] Exod. 32, 19.

[3] 1. Kön. 18, 26, Gunkel, Genes.[3] 365. Vgl. Wilamowitz, Hephaistos S. 234f., Gruppe 504, 3, Winckler, Gesch. Isr. II 59, Arab.-Semit. 205. Smith, Rel. d. Sem. 331. Pietschmann, Phöniz, 220. Vgl. die Abbildung bei Hommel, Gesch. Bab. u. Ass. 270f.

[4] S. Klio IV 250.

[5] Wünsche, Salomos Thron und Hippodrom. 15.

[6] ib. 21. Zum hinkenden Schmiedegott vgl. noch Jeremias ATAO[2] 21, 28, 114 und 396, 1.

[7] Trakt. Succa 5, 2—4. Keil, Bibl. Arhäol. 437.

[8] Succa 4,9. Haneberg, Relig. Altert. 677f. S. Usener, Weihnachtsf. 229.

[9] Böklen, Adam und Qain 32.

[10] ZDMG 22, 105.

Am Purimfest wird ein Holzstoß angefertigt und eine Haman darstellende Figur hineingeworfen, der übliche Brauch des Winteraustragens usw. Beim Feuer aber befindet sich ein Ring, an den man sich hängt und mit dessen Hilfe man von einer Seite des Feuers zur anderen hinüberspringt[1]. Auch Gesang und Tanz fehlten dabei nicht. — Der Neumond wurde besonders verehrt. Wenn die Israeliten am Sabbat aus der Synagoge kamen, fand die Verehrung bei klarem Himmel auf der Straße oder in einem Hof oder Garten statt. Sie sprachen den Segen, in dem es sehr bedeutsam etwa heißt: Er hat den Mond sich erneuern heißen, welche Erneuerung allen noch Ungeborenen eine schöne Krone und Zierde ist. Sie werden auch wie der Mond erneuert werden usw. Dann hüpfen sie dreimal mit geschlossenen Füßen in die Höhe, was sich noch dreimal wiederholt[2]. — Am Succothfest wurden z. T. noch besondere Tanzkünste ausgeführt. Simon ben Gamliel soll mit acht Fackeln zu tanzen gewußt haben, die er abwechselnd in die Höhe warf und auffing, ohne daß sie sich berührten oder zu Boden fielen. Ein Israelit Ben Jehozadak war wegen seiner geschickten Sprünge bei dieser Feier berühmt[3].

Auch die Kirche kennt das Motiv. Die dreijährige Maria wird mit Fackeln feierlich zum Tempel geführt. Der Priester ließ sie auf der dritten Stufe des Altars sitzen, es goß der Herr Anmut über sie aus, und sie tanzte auf ihren Füßen einher und das ganze Haus Israels gewann sie lieb[4]. Die ἱερὰ παννυχὶς der Therapeuten am Pfingstfest wurde mit gemeinsamem Chorgesang und Reigentanz ausgefüllt, die bis zum Sonnenaufgang dauerten[5]. cf. Basil. ep. I ad Gregor.: Quid itaque beatius esse poterit quam in terra tripudium angelorum imitari?

---

[1] Sanhedrin 64b, Horovitz, Spuren griech. Mimen, S. 16f.

[2] Schulchan Aruch III 420, S. 107, Löwe (1857), Schröder, Satzungen und Gebräuche 87 f. Fromer, Philol. Novitat. 1907, 63. — Vgl. auch Hamburger, Realenzykl. I 365.

[3] Duschak 123. Vgl. auch Joseph. 14, 8, 4 über die Prozession um Cäsars Sarkophag.

[4] Protevang. Jacob. 7, Henneke, Apokr. N. T. 57, 19, vgl. die tanzende Äthiopin Petrusakten 22.

[5] Zöckler, Gesch. d. Askese I 2, 130f.

Interessant ist der noch in Spanien bestehende Brauch bei der Frohnleichnamsprozession große orientalisch gekleidete Puppen auf Stangen dem Zuge voranzutragen und tanzen zu lassen, angeblich um an Davids Tanz vor der Lade zu erinnern[1]. Auf die neun Engelchöre des Dionysius Areopagita kann hier vielleicht auch hingewiesen werden[2].

In Limogs tanzten im fünfzehnten Jahrhundert Priester und Laien um den Altar, ebenso in Roussillon, ferner in Spanien und Portugal. (Cahusac, La Danse I 50.)

Der Jesuit Ménétrier, der 1682 schrieb, will noch in einigen Kirchen die Canonici und Chorknaben zu Ostern im Reigen tanzen gesehen haben[3]. Zuweilen schritten die Päpste auch ein und Papst Zacharias verbot z. B. 744 das Tanzen in der Kirche, auf Friedhöfen und in Prozessionen[4]. Nur die danse des brandons und der Johannistanz wurden im alten Paris mit Lichtern oder um Feuerbrände getanzt (ib.). — In Deutschland verbot der heilige Eligius die heidnischen Sonnentänze: nullus Christianus — in festivitate S. Joannis vel quibuslibet sanctorum solemnitatibus solstitia aut ballationes vel saltationes aut coraulas aut cantica diabolica exerceat[5]. Die Lex Caroli et Ludovici verbot dasselbe, quia haec de paganorum consuetudine remanserunt[6]. Nach 1617 mußte der Tanz in den Kirchen zu Köln verboten werden[7].

Mit besonderer Anmut malt die indische Legende das Leben Krischnas unter den Hirtinnen aus[8]. Krischna singt und die Hirtinnen verlassen ihre Hütten und eilen zu ihm. Eine singt mit ihm, eine andere lauscht. Eine ruft seinen Namen laut und schrickt dann schüchtern zusammen, eine andere sitzt an seiner Seite nieder. Eine andere will zu ihm eilen, wagt es aber nicht, aus Scham vor den älteren Hirten; sie denkt an Krischna und

[1] Voß, Der Tanz, S. 23 Anm.

[2] Bardenhewer, Patrologie 472 u. a.

[3] Traité des Ballets, préface; Cahusac I 51.

[4] Cahusac I 55. Ebenso Gregor I und Bonifatius. Vgl. auch Böhme, Tanz in Deutschland 16.

[5] S. Grimm, Myth. III 30, Böhme 17, 2.

[6] Böhme 17, 4.

[7] ib. 18.

[8] S. Paul, Krischnas Weltengang 37 ff.

schließt die Augen in Andacht und Verzückung. „Also umgeben von den Hirtinnen erschien dem Hirtengotte die liebliche, mond-erleuchtete Herbstnacht wohl geeignet zu Tanz und Spiel. Viele der Hirtinnen ahmten die Taten Krischnas im Spiele nach auf den Wiesen ringsum“ [1]. Was unter den Taten des Krischna, der die Drachen der Finsternis besiegt und Licht und Freude mit sich bringt, zu verstehen ist, unterliegt keinem Zweifel. Wenn die Hirtinnen seine Taten im Tanz nachahmen, so ist damit der mimetische Charakter der Orchestik wieder erwiesen, und zweitens zeigt sich wieder, daß der Kultreigen kosmische Vorgänge widerspiegelt.

Es wird nun eingehend und mit vollendeter Anmut [2] geschildert, in welcher Weise diese Nachahmung des Krischna stattfand. „Ich bin Krischna, rief eine, seht die Anmut meiner Bewegungen! — Ich bin Krischna, sang eine andere, hört mein Lied. — Weiche, du Falsche, weiche, denn ich bin Krischna, sprach eine dritte.“ — Eine vierte rühmt sich, sie könne, wie er, Berge versetzen, eine fünfte behauptet, sie habe Ungeheuer besiegt, d. h. die Finsternis bezwungen, wie er. Wie dann aus den Fußspuren Krischnas und einer Hirtin ein ganzer Roman voll von Freude und Leid erschlossen wird, das ist so fein und geistreich, daß man es den besten Liebesdichtungen der Weltliteratur an die Seite stellen kann [3]. Einmal sangen und spielten die Mädchen am Ufer des Flusses, da stand plötzlich Krischna vor ihnen, lächelnd kam er ihnen entgegen. Die eine vermochte nichts zu sagen als seinen Namen, eine andere blickte mit flüchtig beweglichen Augen empor, eine andere schloß die Augen, Krischna begrüßte sie mit lieblicher Rede usw. Man erinnert

[1] Paul l. c. 40. Vgl. Windisch, Sächs. Ges. d. Wiss. 1885, 441. Sénart, lég. d. Buddha 340ff. Weber, Sitzungsb. Berl. Ak. d. Wiss. 1869 und Ind. St. III 426ff. Kern-Jacobi, Buddhismus 300. Dahlmann, Mahabharata-Studien I 258. Bhagavatpurana, übers. v. Burnouf. Crooke, Folk-Lore XI, 1900 1ff. Winternitz, Ind. Litt. 464ff., 475.

[2] Der ganze Ton dieses Gedichtes erinnert im höchsten Grade an die zierliche Grazie der alexandrinischen Dichtung und fordert geradezu zum Vergleich mit Theokrits Idyllien heraus. Daß die alexandrinische Dichtung viel Orientalisches enthält, wird immer deutlicher. Vgl. auch m. Ausf. Rhein. Mus. 59, 200ff. S. u.

[3] Paul, l. c. 41 f. u. d. neue Achikarfragm.

sich der spielenden Phaiakentöchter am Strom und der Erscheinung des Odysseus vor ihnen.

Krischna steht in der Mitte der Hirtinnen, die einen Reigen um ihn tanzen, während er die Flöte bläst[1]. „Krischna pries den Vollmond, die Mädchen aber priesen immer und immer wieder Krischna“[2], also wohl wieder der kosmische Tanz, der den Kreislauf der Gestirne darstellt. Krischna führt den Reigen an und die Hirtinnen folgen ihm, er führt ihn zurück und sie begegnen ihm, man denkt an moderne Tourentänze. Sie eilten, wenn der Mond aufging, doch wieder hinaus auf die Wiesen, mit Krischna zu spielen, den sie liebten. Denn das unermeßliche Wesen, das die Welt liebevoll in sich trägt und alles Übel tilgt, hatte die Gestalt eines Jünglings angenommen. — Er ist überall und in jedem gegenwärtig“[3], die übertragene und die wirkliche Bedeutung, der Hirt und der Gott, finden sich hier eng verbunden. Der Vergleich mit dem von Bacchantinnen umtanzten Dionysos liegt übrigens äußerst nahe.

Schnell wie Himmelsglanz hast du dich erwiesen, o Tänzer! heißt es von Indra[4]. Schiwa tanzt auf dem Berge, er richtet den Blick ins Leere, um nicht die Erde zu versengen[5]. Hier ist doch wohl die Sonne gemeint, ausdrücklich genannt wird sie in einem anderen Text: Der Sonnengott tanzt auf dem Goldberg als Schauspieler wie auf der Bühne seine graziösen Tänze[6]. Padmasambhava entsagt der Welt, er tanzt auf dem Balkon seines Palastes und zieht dann in die Einsamkeit[7]. In der Geschichte von Jambu heißt es, der Held überstrahlte bei der Geburt durch seinen Glanz die Sonne. Vor seiner Tür spielten Trompeten Weisen zum Tanz des Glücks und Mädchen sangen

---

[1] Echt bukolisch!

[2] Paul, l. c. 43.

[3] Paul, l. c. S. 44.

[4] Rgv. VI 29,3; Siecke, Indras Drachenkampf. Progr. 1905 S. 4, wo weitere Entsprechungen angeführt werden, cf. 15. Vgl. auch Zimmer, Altind. Leben 287 ff. Hillebrand Myth. 334. Sieg, Sagenstoffe 131. Sylvain Lévi Théâtre Indien 325 ff. Hüsing, Kyrossagen 95.

[5] Oldenberg, Ind. Literatur 237 f.

[6] Pischel, Sitzungsber. Berl. Ak. Wiss. 1906, 483.

[7] Grünwedel, Buddhist. Mythol. 49.

und tanzten daselbst[1]. Der Tanz wird auch als ein Schöpfungswerk Schivas bezeichnet, der selbst Herr des Tanzes oder Tänzer genannt wird[2]. In Kalidasas Urvasi irrt der verlassene König Pururavas im Walde umher, sein Geist ist umnachtet, er will die Regenzeit bekämpfen und beginnt zu tanzen, wobei er ein Lied vom tanzenden Himmelsbaum singt[3]. (Weber, Ind. Lit. — 213 ff.). Der Tanz ist also göttlichen Ursprungs und hat anfänglich nichts Entehrendes an sich, wie das spätere Ansicht war[4]. Als Tanz darf wohl auch das Herumlaufen der Wedda auf Ceylon um einen Bogen oder Pfeil angesehen werden[5]. An den Ostertanz der Sonne erinnert es vielleicht beiläufig, daß die Inder πρὸς τὴν ἀνατολὴν στάντες ὀρχήσει τὸν ἥλιον ἀσπάζονται, σχηματίζοντες ἑαυτοὺς σιώπῃ καὶ μιμούμενοι τὴν χορείαν τοῦ θεοῦ καὶ τοῦτ᾽ ἐστὶν Ἰνδῶν καὶ εὐχὴ καὶ χοροὶ καὶ θυσία[6]. Also der Tanz am Morgen wird als Nachahmung der Sonne aufgefaßt, womit also die astrale Bedeutung ausgesprochen ist.

Übrigens ist Krischna das siebente Kind, und in der siebenten Geburt ist ein Mondteil enthalten, wie es im Harivamça 3243 heißt (Windisch Ber. Sächs. Ges. d. W. 1885, 459). Die einaktigen halliça, in denen ein Mann mit sieben, acht oder zehn Frauen tanzt, mögen auch auf Krischna zurükzuführen sein (Winternitz 383, 1, vgl. auch Dutoit, Leben des Buddha 22.

Dann s. Seler Borgia II 280, wo Xochiquetzal, die junge Mondgöttin, begleitet von vielem Volk und Weibern im Range von Göttinnen erscheint; viele Ergötzlichkeiten an Quellen, Blumengärten usw., Zwerge, Bucklige, Spaßmacher werden erwähnt, die sie mit Musik und Tänzen unterhalten.

In Peking werden im zweiten Monat die Götterbilder in Sänften umhergetragen. Bis zu einer Brücke bewegt sich der Zug, auf dieser führen Gaukler mannigfaltige Luftsprünge aus

---

[1] Hertel, Hemacandra 51.

[2] Grünwedel l. c. 106.

[3] Deutsch von Fritze (Reclam.) S. 53. Vgl. jetzt auch v. Schröder, Mysterium und Mimus 35 ff. 81 und Schröder, Literatur und Kultur 592 u. a.

[4] Jatakam, Dutoit, S. 145, cf. Davids Tanz.

[5] Orelli, Religionsg. 93. Vgl. auch Sonnerat, Reise n. Ostind. I. 187. Tylor, Anf. d. Kultur II 133 cf. II 421 f.

[6] Lukian, π. ὀρχ. 17. Nissen, Orientation S. 111.

oder tanzen auf dem Brückengeländer, auch Pferderennen und Wettschießen gehören dazu[1], also die Elemente des Festes sind ziemlich vollzählig. An demselben Tage pflegen die Dorfbewohner in schlangenartigen Windungen Asche zu streuen und so in die Küche und um den Wasserkübel herumzugehen[2], auch das eine Art symbolischen Tanzes, an die labyrinthischen Umgänge vielleicht erinnernd. Über pantomimische Tänze wird aus alter Zeit berichtet. S. Grube, Chin. Lit. 362 f. Chantepie 3 I 88.

Auch Japan ist nicht arm an ähnlichen Zügen. Im Nihongi wird erzählt, wie der ältere von zwei göttlichen Brüdern vom Tode des Ertrinkens gerettet wird. Er beschmiert darauf seine Handflächen und sein Gesicht mit roter Erde und erklärt, er wolle nun der Possenreißer seines Bruders sein. Er geht dann im Tanzschritt einher und ahmt pantomimisch das Ertrinken nach, indem er den Eindruck der immer höher steigenden Flut durch Gebärden anschaulich wiedergibt[3]. Die rote Färbung, der Bruderzwist, das Versinken deuten auf astrale Motive, die Mimesis gehört ganz dahin. In einem anderen Mythos ist von sieben und acht Knaben die Rede, die die Plejaden und die Hyaden darstellen sollen. Ein großes Götterfest wurde begangen und, wie es heißt[4], göttliche Tänze wurden schlängelnd aufgeführt. Man mag darin unschwer die Gestirnbahnen wiedererkennen.

Susanowo grollte seiner bevorzugten Schwester, der Sonnengöttin Amaterasu. Er durchbrach das Dach der Webehalle, in der sie die Kleider der Götter wob. Sie schloß sich in eine Höhle ein und verschloß sie durch einen großen Stein. Das Licht fehlte nun in der Welt. Da fingen ihre Gefährtinnen an, vor der Höhle zu spielen; die einen tanzten, die anderen lachten und jauchzten. Dadurch und durch einen glänzenden Spiegel wird die Göttin bewogen, den Stein vor der Höhle ein wenig, dann noch mehr zurückzuschieben, bis sie endlich im Triumph von den Ihren ganz herausgezogen wird[5]. Die Göttin webt die

---

[1] Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerkd. 1901, 63.
[2] ib. Über die religiösen Gauklervereine s. ib. S. 102 ff.
[3] Florenz, Jap. Myth. 250 f.
[4] ib. 295.
[5] Munzinger, Die Japaner 194 f., Florenz, Jap. Myth. 92 ff.

Gewänder der Götter, was auf den Mond deuten kann[1]. Sie gilt als Sonnengöttin, aber ihr Name bedeutet nur: am Himmel scheinende, große, erlauchte Gottheit, was auch auf den Mond paßt[2]. Ihre Verborgenheit deutet auf die Mondverfinsterung. Die Sterne umgeben sie im Reigen. Sie kehrt langsam zurück, man sieht die Mondsichel gleichsam aus der dunkeln Scheibe hervortreten. Der Spiegel, der rund oder achteckig ist[3], und der sie anlockt, ist vielleicht die Sonne. Der Tanz oder die Pantomime vor der Höhle ist der Ursprung der Kaguratänze, die bei Shintofesten auf einer erhöhten Bühne aufgeführt wurden[4]. Eine große Rolle spielt bei den Japanern das Bonfest[5], das etwa dem Allerseelenfest entspricht. In den ersten Tagen werden die Seelen gespeist, nur mit Pflanzennahrung, auch die Hausgenossen enthielten sich früher in dieser Zeit der animalischen Kost. Der Bontanz besteht in Vor- und Rückwärtsbewegungen der Füße, die von allen im Kreis versammelten Tänzern gleichmäßig vollzogen werden. Ein Wechselgesang männlicher und weiblicher Stimmen schloß sich daran. Masken und Verkleidungen spielen auch eine Rolle; auch Umzüge und Aufführungen finden statt[6].

Bei den Naturvölkern ist der Tanz weitverbreitet. Die Indianer Zentralamerikas haben noch jetzt Maskentänze, die allerdings z. T. in den Dienst des Kultus getreten sind[7]. Die Tiertänze der Indianer beruhen wieder auf Nachahmung, sind aber an Regenzauber geknüpft und kommen daher für uns nicht in Betracht[8]. Freilich ist der Tanz dann in sehr mannigfaltiger Weise angewandt worden, der Fisch- oder Büffeltanz soll die entsprechenden Tiere zur Jagd heranziehen; oder es handelt sich

[1] Siecke, Götterattribute 109.

[2] Florenz, 26, 10.

[3] Florenz 98.

[4] Florenz 100, 31. Am Schluß gibt er eine Abbildung einer derartigen Tänzerin.

[5] Darüber Weipert, Mitt. d. dtsch. Ges. für Natur- und Völkerkunde Ostasiens VIII 145 ff.

[6] l. c. 163.

[7] Cäcilie Seler, Auf a. Wegen i. Mexiko usw. 253, vgl. K. Bruchmanns gedankenreiche Poetik 9 ff., 24 ff.

[8] K. Th. Preuß, Globus 1904, 377 ff.

wie bei den Australiern um Nachahmung der Emus, der Känguruhs u. a., wenn diese Tiere seltener werden[1]. Gemischt sind also Analogiezauber und Tanz, die oft, wie im Pantomimus, aber nicht immer verbunden sind. Der Tanz ist ursprünglich sui generis, und so kann man auch hier vielleicht annehmen, daß er erst nachträglich dem Regenzauber dienstbar gemacht wurde, doch ist das ganz ungewiß. Die mexikanischen Götter tanzen alle und der Tanz ist ihre eigentliche Bewegungsart[2]. Wenn Bücher[3] nur die physische Erleichterung der Arbeit durch Rhythmen in den Vordergrund stellt, so geht er in ungerechtfertigter Achtlosigkeit an der tieferen Bedeutung der Orchestik vorüber. Das ist späte Nutzanwendung, nichts Anfängliches. Leider pflichtet Preuß der Bücherschen Ansicht bei, sie ist aber nicht haltbar. Bei den Hupa in Kalifornien tanzt der angehende Priester allnächtlich um ein Feuer, und zwar monatelang[4]. Der Tanz gibt Kraft und Zaubermacht, sagt Preuß (l. c.), er scheucht die Feinde, die Krankheit usw. fort. Wenn dann besonders der Frühlingstanz genannt wird, so blickt doch der astrale Kern wieder hindurch. Die Götter tanzen, sie nachahmen heißt ihre Kraft annehmen, und wenn jene den Gestirnreigen aufführen, wird er wohl auch für die Menschen zugrunde liegen. Gerland erzählt, daß die Polynesier oft ganze Nächte durchtanzen, namentlich wenn der Mond scheint[5]. Jeder Tanz war nach ihm zunächst religiös, wie auch die religiösen Tanzgenossenschaften in Tahiti u. a. zeigen[6].

Beiläufig erinnert der komische Tanz, in dem die Entwendung eines Fleischkorbes pantomimisch dargestellt wurde[7], an eine ähnliche Darstellung, die Xenophon beschreibt[8].

Die Corroborris der Australier werden bei Mondschein getanzt. Alle wichtigeren Ereignisse des australischen Lebens

---

[1] Preuß, l. c. 388f.
[2] Preuß, Globus 1905, 333.
[3] Arbeit und Rhythmus.
[4] Preuß l. c. 337.
[5] Waitz-Gerland, Anthropologie VI 80.
[6] ib. 81.
[7] ib. 82; cf. 754f.
[8] Anab. VI 1, 8.

werden durch Tänze gefeiert, die strenge Ordnung, die beim Corroborri innegehalten wird, und noch andere Züge[1] sprechen für unsere Auffassung, besonders auch die Anlässe, glückliche Jagden, Anfang einer Jahreszeit, Genesung, Ende einer Trauerperiode[2], also stets der Beginn neuen Lebens und Blühens, der ja immer unter göttlichen Auspizien steht. — Der Leiter eines Chortanzes ist oft auch der Dichter und Komponist; er steht in der Mitte. Solange er singt, schweigt alles; sobald er das Zeichen zum Refrain gibt, fallen alle leidenschaftlich ein[3]. Man belauscht das Werden der Tragödie! Daß nachts getanzt wird, ist bedeutsam. Die Ekstase, in die der Tanz auszuarten pflegt, erinnert an Gallen- und Derwischtänze. Auch die Buschmänner tanzen bei Mondschein[4]. Bei einem nordaustralischen Tanz bemalen sich die Teilnehmer weiß und rot[5], was auch anderweitig erscheint und nicht ohne Bedeutung ist. Ein anderer australischer Tanz stellt Tod und Wiederauferstehung dar[6], ist also durchaus religiös Grosse bestreitet die allgemeine religiöse Natur dieser Gebräuche und hält sie für z. T. rein ästhetisch, er berücksichtigt im ganzen die Mythologie zu wenig und ist daher nicht in der Lage, die Dinge richtig zu beurteilen. Die religiöse Bedeutung ist die ältere, später emanzipierte sich der ästhetische Gesichtspunkt, wie in aller Kunst, die nun einmal in ihren Anfängen vom Sakralen untrennbar ist. — Bei manchen Tänzen bleiben die Australier auf einem Fuß stehen und bewegen den anderen frei umher. Vom Tanz der Weddas auf Ceylon wird Ähnliches berichtet. Sie umtanzen einen in die Erde gesteckten Pfeil und geraten dabei in höchste Erregung, bis sie zuletzt zu Boden sinken. Sie bewegen sich auf einem Bein, das andere steht fest, und um dieses drehen sie sich im Kreise[7].

Bei Sahagun ist viel von Gauklern die Rede, die ihre

---

[1] Grosse, Anfänge der Kunst 199f.
[2] ib. 202.
[3] ib. 203.
[4] ib. 206.
[5] ib. 211.
[6] ib.
[7] Sarasin, Forschungen auf Ceylon III 512ff.

Kunststücke an den Höfen der Fürsten aufführen, und das Volk der Cuexteken stellte besonders viele Tänzer, Musiker und Gaukler[1]. Da gibt es einen Zauberer, der, wie es heißt, Götter herauskommen läßt, was an das zeitweilige Enthüllen der Idole, z. B. in Ägypten, erinnert. Wichtig ist die Beobachtung, daß einige der von diesen Zauberern ausgeführten Kunststücke auffallend an die entsprechenden Leistungen indischer und chinesischer Yogin erinnern sollen, wodurch uralter Zusammenhang mit Europa wiederum wahrscheinlich wird. Doch das hier beiläufig. Am achten Jahresfest wurde die Maisgöttin besonders gefeiert. Die Vornehmen führten mit ihren Frauen feierliche Tänze auf, die Göttin oder ihr Opfer wurde in Prozession nach den vier Himmelsrichtungen geführt[2]. Das Fest wird in den Handschriften durch einen Tänzer dargestellt, auch die Träger seiner Bahre sind Häuptlinge in Tanztracht[3]. Beim zweiten Jahresfest zog man getöteten Gefangenen die Haut ab und tanzte darin zwanzig Tage[4]. Das Anziehen der anderen Haut könnte lunar gedeutet werden. Bei dem entsetzlichen achtzehnten Jahresfest wurden die zu opfernden Gefangenen in halb weiße, halb rote Kleider von Papier gehüllt, entsprechend den Farben des Gottes, die wieder astral sind. (S. u.) Dann wurde der Kriegstanz aufgeführt[5]. Nach der Tötung wird um den runden Stein, auf dem die Abschlachtung stattfand, in Prozession mit den Köpfen der Opfer gezogen[6]. Auch das Laufen und Rennen der Repräsentanten des Gottes sei hier erwähnt[7]. Weitere Tänze der Krieger und Frauen, die Sahagun ein Hinundher mit angefaßten Händen nennt, folgten am vorletzten Tag des zweiten Jahresfestes[8]. Vom fünften Jahresfeste heißt es: Die Frauen, jede einzelne trug ihr mit Kautschuk bemaltes Papier und ließ es tanzen, und sie trugen es in Prozession, umwandelten den

---

[1] Seler, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1899, 37.
[2] ib. 60.
[3] ib. 61.
[4] ib. 76f.
[5] ib. 93.
[6] ib. 96.
[7] ib. 92.
[8] ib. 99.

Tempel Tezcatlipocas einmal. — Die Priester sämtlicher Tempel und die Vorsteher der jungen Mannschaft und ihre Fürsten tanzten die ganze Nacht. — Und im Hause Uitzilopochtlis wurde gesungen. Das nennt man: man geht in Windungen hin und her. Und die Weiber hielten die Tänzer umarmt und tanzten mit Halsbändern aus gerösteten Maiskörnern[1]. Das Inwindungengehen mutet babylonisch und astral an. (S. o). — Auf Tezcatlipoca geht die Erfindung der Tänze zurück. Nach einer Erzählung suchte der Diener des Gottes diesen einst und kam an die Küste des Meeres. Der Gott erschien ihm in drei verschiedenen Gestalten und befahl ihm zum Haus der Sonne zu gehen und von dort Musikanten und Instrumente zu holen. Auch hat er dem Diener einen Gesang und Tanz zur Ausführung vor der Sonne gegeben. Auf einer wunderbaren Brücke gelangt jener zur Sonne. Diese befahl ihren Dienern, nicht auf den Gesang zu antworten, sonst müßten sie dem Sänger folgen. Einige antworteten doch, und jener zog sie mit Trommel und Pauke mit sich. Von da soll sich die Sitte, den Göttern Feste und Tänze zu weihen, herschreiben[2]. Über den Charakter des Märchens braucht nichts gesagt zu werden, er ist deutlich genug; die Analogie zu den Sirenen ist wichtig, gibt aber keine klare Deutung. Die Tänze hätten als Gebet gegolten und seien stets genau in derselben Weise exekutiert worden. Auch Xochipilli ist Tanzgott. Blut von Wachteln wird ihm geweiht, in seiner Tracht wurde getanzt[3]. — Sehr beredt sind die Tanzbretter mancher Indianer, die in sechs Abteilungen übereinander die Erdlinie, Vollmond, Abendstern, Sommersonne, Morgenstern und Neumond und zu oberst den heiligen Wiesenplatz der Götter mit roten, weißgeränderten Stufen darstellen. Am unteren Ende sind noch die sechs Himmelsrichtungen angedeutet[4]. Erzählt wird von der Zeit des Göttertanzes, in der die Menschen in Tierhäuten göttliche Tänze

[1] ib. 115.

[2] ib. 136.

[3] ib. 137, cf. 145 u. bes. 156, auch 161f.

[4] Cushing, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1895 S. 8.

ausführten[1]. Wichtig ist der Feuertanz vor Sonnenaufgang, der das aufsteigende Gestirn ankündigt[2]. Auch Hinktänze fehlen nicht[3], wie denn auf diesem Gebiet die stärkste Beeinflussung zu herrschen scheint. Spuren des Dramas finden sich da[4], und die Maskentänze der Brasilier zeigen keine geringe Ähnlichkeit mit denen der Melanesier[5]; der australischen Duk-Duktänzer usw. darf man hier wohl auch gedenken[6]. L. v. Schröder beschäftigt sich in seinem neuesten Werk auch viel mit dem Tanz der Naturvölker. Er sieht in ihm ein Erbteil aus vormenschlichen, untermenschlichen Zeiten, wie er sagt[7]. Das geht wohl zu weit; der Tanz beruht doch immer auf astralen Vorstellungen und wurde von Menschen ersonnen, die schon eine gewisse Höhe der Kultur besaßen und über den Kreislauf der Himmelskörper bestimmte Vorstellungen hatten. Daß die Ansicht von der zauberischen Kraft des Tanzes durch die im Tanz gesteigerte Lebenskraft, das gesteigerte Lebens- und Glücksgefühl[8] entstanden sei, leuchtet wenig ein. Wenn, wie Schröder selbst anführt, für manche mittelamerikanischen Völker der Tanz so wichtig war, daß, während die Familie auf dem Feld arbeitete, der Mann auf dem Tanzplatz des Hauses ununterbrochen tanzte, damit die Arbeit gut gedeihe, und wenn die einzige Sünde, deren er sich bewußt wird, die ist, nicht genug getanzt zu haben, und er im Tanz kein Vergnügen, sondern eine sehr ernste Sache erblickt (l. c.), so spricht das wohl für eine tiefer gehende Auffassung vom Tanz, als die von Schröder angenommene. Das Wort tanzen bedeutet bei jenen Völkern überhaupt soviel wie arbeiten[9]. Während der Schlacht müssen die afrikanischen

---

[1] L. v. Schröder, Mysterium 24. Preuß, Archiv für Anthrop. 1904 159ff.; cf. Orelli, Religionsgesch. 833. Preuß, Globus 1905, 334ff. u. Archiv für Religionswiss. 1908, 380. Frobenius Völkerkunde 276, 324f. Waitz, Anthropol. VI 81, Schurtz Urgesch. 502.

[2] Frobenius, Weltanschauung I 328, cf. 273.

[3] Schurtz 579. Preuß, Globus 1905, 336.

[4] Klein, Gesch d. Dramas III 592 über aztekische Tanzdramen.

[5] Ehrenreich, Beitr. z. Völkerk. Brasiliens 34 (Mus. f. Völk. II).

[6] Schurtz 116; cf. Grosse, Anfänge der Kunst 255.

[7] Mysterium und Mimus im Rigveda 22.

[8] ib. 23.

[9] ib. 24.

Weiber unaufhörlich tanzen, bis zum Umfallen (ib.), auch das spricht mehr für unsere Auffassung. Über die Tänze der Götter urteilt er dann sehr richtig[1]. Sie tanzen beständig, der Tanz ist ihre Haupttätigkeit. Wenn das nicht für astrale Deutung spricht, gibt es wohl überhaupt kein Moment, das für diese ins Gewicht fallen könnte. Auf dem Sklavenmarkt wurden nur diejenigen verkauft, die gut tanzen konnten[2]. Man kann beiläufig auch an Herodots Erzählung von Hippokleides denken (VI 120).

Daß astrale Dinge stark mitspielen, wird in manchen Zeremonien deutlich ausgeprochen. Bei den Indianern in der Gegend von S. Francisco wird an einem Fest der Altar errichtet, der das östliche Weltende bezeichnet; nicht weit davon liegt der Westen. Zwei blumengeschmückte Holzbogen stellen den Himmel dar. Die Blumen sind die Sterne. Zwei Kinder stellen Morgenstern und Erde dar[3]. Schröder weist dazu eine genaue indische Entsprechung nach (l. c.). Auf dem Kultplatze stellt eine Kürbisschale die Welt dar. Ein Tänzer, der Hirsch, stellt die Sterne dar (l. c.). In S. Franzisco war das Fest der Sonne und der Erde gewidmet. Der Tanz dauerte zwölf Stunden mit kurzer Unterbrechung. In der Richtung Ost-Nord wird um das Feuer getanzt[4]. Über den Gesang vom Kampf der Sonne mit den Sternen berichtet Schröder (32) nach Preuß[5]: Um Mitternacht sprang durch die Reihen der das Feuer Umtanzenden ein Mann, der den Hirsch darstellte. Im Westen fällt er nieder, wird von den Vortänzern mehrmals um das Feuer getragen, an der Nordseite niedergelegt und zugedeckt. Perlenketten des Hirsches bedeuten die Sterne. Nach einigen Minuten steht er auf, und die Vorführung ist beendet. Das folgende Lied schildert die himmlische Hirschjagd. Es besagt, der Hirsch soll mit schwarzen Stricken gefesselt werden. Zuletzt erhebt er sich aber. Er erinnert sich des Tanzes unter seinen jüngeren Brüdern. Er tanzt. Schon tanzt er vor den Führern. Alle seine jüngeren Brüder läßt er tanzen. — Zur Mitte steigt

[1] ib. 25f.
[2] ib. 26.
[3] ib. 29.
[4] ib. 31.
[5] Globus 87, 136f.

er empor, mitten auf den Bergkamm. Er ist ihm nahe. Schon langt er an. — Er tritt ein in sein Haus im Berge. Mit allen verschwindet er dort (l. c.). Der Hirsch bedeutet die Sterne, wie die Indianer selbst sagen und wie aus den Mythen usw. klar hervorgeht. Der Hirsch trägt die astralen Perlenketten.

Nach Reich ist der Tanz nur ein Mittel ästhetischer Lebensäußerung und zwar das wichtigste. Der Tanz hat danach auf den Primitiven etwa die Wirkung wie auf uns ein ergreifendes Gedicht. Er hält es für ein allgemeines Gesetz der ästhetischen Entwickelung, daß der Tanz der vollkommenste Ausdruck primitiver ästhetischer Gefühle sei[1]. Das ist wohl irrig. Mit Ästhetik dürfte der Tanz der Naturvölker wenig zu tun haben, mit Aberglauben und einer ganz bestimmten Art von Naturphilosophie, wie oben gekennzeichnet, um so mehr. Die Ästhetik muß herhalten, um zu erklären, wofür es nach dem früheren Standpunkt eine Erklärung eben nicht gibt. Bedenklich ist es, wenn trotzdem die Rechnung immer restlos aufzugehen scheint. Man appelliert dann an die Psychologie, an das Goethesche Labyrinth der Brust, in dem man die absurdesten und gegensätzlichsten Dinge mühelos vereinigt. Man kann hier in verändertem Sinne das Wort von den leicht beieinander wohnenden Gedanken heranziehen. Sehr mit Recht sagt Reich, die Geschichte des antiken Tanzes wäre immer noch zu schreiben[2].

Der arabische Derwischtanz mit seinem la illaha il allah darf für uns in Anspruch genommen werden.

Der Perser Rumi aber singt vom Derwischtanz[3]:

Unser Reigen, teure Seele, ist nur geistiger Natur,
Meide drum bei diesem Tanze stets des Hochmuts fernste Spur.
— Schwinge dich im Sphärenschwunge über aller Sekten Wahn. —
Unser Reigen ist erhaben über jede Himmelsflur;
Unerforscht ist dies Geheimnis, und du prüfst es fruchtlos nur. —
Unser Reigen, zwar man übt ihn nur auf niedrem Erdengrund,

[1] Der Mimus 476f.
[2] Mimus 477,2.
[3] J. Hart, Pers. Divan 140f.

Und doch macht er Sonnen kreisen nnd der Sterne lichten Bund. —
Unser Reigen, ihn beschränket nicht des Himmels hehres Feld,
Denn an Höhe sind ihm Schranken, sind ihm Grenzen nicht gestellt.

Also sprach Mewlana Dschelâl-ed-din, der Begründer des neuen mystischen Derwischtanzes, und enthüllte damit das astralmythologische Geheimnis!

Bei den Griechen war der Tanz so alt wie die Poesie. Man hat in den Tanzbewegungen des griechischen Chors pythagoreische Lehren entdecken wollen, was für die astrale Grundbedeutung der Orchestik ins Feld zu führen wäre[1].

Ein Kulttanz liegt vor, wenn in der Ilias Chryseis dem Vater wieder zugeführt wird und die Achaier den Apollon besänftigen wollen, A 472ff.:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο
καλὸν ἀείδοντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν,
μέλποντες ἑκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων·

Auf dem Schild des Achilleus[2] finden sich einige recht interessante Episoden, so bei der Beschreibung des Weingartens, wo es heißt Σ 567:

παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠίθεοι ἀταλὰ φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπόν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάις φόρμιγγι λιγείῃ
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἁμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰυγμῷ τε ποσὶ σκαίροντες ἕποντο,

wo also der Erntechor das Klagelied um den Tod des Linos oder Tammuz anstimmt und dazu einen Reigen tanzt. Die Beschreibung des Reihentanzes, in dessen Mitte der Jüngling mit der Leier spielt und den Jahresgott besingt, erinnert auffallend an die entsprechende Szene in der Krischnalegende, die vorhin zitiert wurde. An dieselbe gemahnt auch manches in der Beschreibung eines Chors auf demselben Schilde des Achilleus, wenn es Σ 590ff heißt:

---

[1] Crusius in den Comm. Ribbeck S. 10.
[2] Vgl. Helbig Hom. Ep. 401, 403.

ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις
τῷ ἴκελον οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ 'Αριάδνῃ.
ἔνθα μὲν ἠίθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι
ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.
οἱ δ' ὁτὲ μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσιν
ῥεῖα μάλ', —
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισιν.
πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περιίσταθ' ὅμιλος
τερπόμενοι μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
φορμίζων· δοιὼ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτούς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσους.

Also einmal tanzen alle gemeinsam in der Runde, ein andermal tanzen sie sich in Reihen entgegen, wie es ähnlich auch in der indischen Beschreibung der Fall war. Auch hier steht der göttliche Sänger mit der Leier in der Mitte. Zwei Gaukler aber weilen auch in der Schar und drehen sich im Tanze. Was bedeuten die beiden κυβιστητῆρε? Offenbar nichts anderes, als was im Mythos zwei Personen an hervorragender Stelle immer bedeuten, zumal wenn sie, wie hier, sich im Tanze drehen und offenbar eine mimische Vorstellung bieten. Es sind zwei Nachahmer der beiden Hauptgottheiten, oder der beiden Hauptgestirne, die am Himmel kreisen, wie das auch z. B. die babylonischen Krieger Assurbanipals nachahmten. (o. S. 96). Die Zweizahl ist hier deutlich genug. Daß dem Dichter dieser Gedanke lebendig gewesen, soll damit in keiner Weise behauptet werden, er gab offenbar nur wieder, was er selbst gesehen oder gehört hatte; er beruft sich ja ausdrücklich auf ein älteres Beispiel, den kretischen Chor der Ariadne[1]. Kreta als Heimat des Tanzes ist auch dem Dichter des Π bekannt, denn V. 617 heißt es da von Meriones, dem kretischen[2] Gefolgsmann des Idomeneus, als dieser durch eine geschickte Biegung der Lanze des Aineias ausweicht:

Μηριόνη,, τάχα κέν σε καὶ ὀρχηστήν περ ἐόντα
ἔγχος ἐμὸν κατέπαυσε διαμπερές, εἴ σ' ἔβαλόν περ[3].

[1] Daidalos fertigte ihn, ἤσκησεν Σ 593.
[2] cf. N 246.
[3] cf. Lukian π. ὀρχήσ. 8.

Daß aber gerade ein kretisches Vorbild die Stelle im Σ beeinflußte, ist für unsere Deutung nicht gleichgültig, denn auf der Insel kreuzten sich verschiedene orientalische Einflüsse und wenn unsere astrale Interpretation jener zwei Tänzer auf kretischem Muster beruht, wie wohl annehmbar erscheint, so ist auch die kosmische Erklärung glaubhaft, denn Kretas Sitten und Überlieferungen waren durch uralte Tradition mit dem Osten verknüpft und aus dem Osten kam die Astralreligion. Über kretische Tanzkunst sind wir aber auch anderweitig genugsam unterrichtet[1]. Eine Tanzszene findet sich übrigens auch in Hesiods Schild des Herakles 278ff. Indra wurde als Tänzer angerufen (S. o.), so ruft Pindaros ὀρχήστ' ἀγλαΐας ἀνάσσων εὐρυφάρετρ' Ἄπολλον[2].

Zwei Sterne des kleinen Bären hießen bei den Griechen χορευταί, weil sie um den Pol tanzen[3]. In der von Boll herangezogenen Florentiner Handschrift des Astronomen Teukros des Babyloniers findet sich außerdem ein Sternbild der drei Heroen, das zur Wage gehört und οἱ τρεῖς ἥρωες οἱ καὶ βαλισταὶ genannt wird, was Boll in βαλλισταί korrigiert. Es handelt sich um Sternbilder, vielleicht Engonasin, Bootes und Ophiuchos[4]. Jedenfalls sind die Bezeichnungen χορευταὶ und βαλλισταὶ für uns sehr wertvoll.

Athene begegnet früh als Waffentänzerin, cf. Dion. Hal. ant. VII 72: Ἑλληνικὸν δ' ἄρα καὶ — ἐν ὅπλοις ὄρχησις ἡ καλουμένη Πυρρίχη, εἴτ' Ἀθηνᾶς πρώτης ἐπὶ Τιτάνων ἀφανισμῷ χορεύειν καὶ ὀρχεῖσθαι σὺν ὅπλοις τἀπινίκια ὑπὸ χαρᾶς ἀρξαμένης, εἴτε παλαίτερον ἔτι Κουρήτων αὐτὴν καταστησαμένων, ὅτε τὸν Δία τιθηνούμενοι θέλγειν ἐβούλοντο κτύπῳ τε ὅπλων καὶ κινήσει μελῶν καὶ ῥυθμῷ καθάπερ ὁ μῦθος ἔχει· So erscheint der Waffentanz als Zeichen der Siegesfreude, wie auch sonst, und das πώνην des Alkaios ἐπειδὴ κάτθανε Μύρσιλος ist demnach kaum als persönlicher Ausdruck ausgelassener Freude, sondern als eine Art von kultischem Siegestanz zu fassen, hier freilich wohl stark verweltlicht, so daß die kultische Idee, die zugrunde liegt, nur noch

---

[1] Sappho fr. 54. Schol. Pind., Pyth. II 127. Athen 630 B. u. a.
[2] Fr. 184,4.
[3] Robert, Eratosth. Katast. 58f. Boll, Sphära 259.
[4] Boll 262.

hindurchschimmert. Dasselbe gilt natürlich von der pede libero pulsanda tellus des Nachahmers. Auch der Kuretentanz ist vielleicht doch mehr astral als nur apotropäisch aufzufassen, obwohl hier eine Entscheidung schwer ist. — Sehr interessant ist noch der Vers, der Eumelos oder Arktinos zugeschrieben wird (Athen. I 22c): μέσσοισιν δ' ὠρχεῖτο πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.

Im pythischen Hymnus findet sich ein ganzer Göttertanz. Apollon erscheint, αὐτίκα δ'ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ ἀοιδή (10). Die Musen singen:

αὐτὰρ ἐυπλόκαμοι Χάριτες καὶ ἐύφρονες Ὧραι
Ἁρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη
ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι.

Artemis μεταμέλπεται, ἐν δ'αὖ τῇσιν Ἄρης καὶ ἐύσκοπος Ἀργειφόντης παίζουσ'. αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει καλὰ καὶ ὕψι βιβάς, und Tanz, Rhythmus und Harmonie erfüllen den Wohnsitz der Götter. Auch auf dem Helikon rauscht es vom Tanz der Himmlischen, denn die neun Musen περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἁπαλοῖσιν ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος[1].

Πολυμήλη, die Hirtin vieler Schafe, wird vom Hermes erblickt, wie sie im Reigen der Artemis sich tanzend ergeht; ihr Sohn ist Polydoros, der Vielspendende[2]. Ein Mondmythos liegt hier vielleicht zugrunde[3].

Orpheus ist der πρωτεύρυθμος[4], die Seligen ergehen sich nach seinen Tönen im Tanz, und als Hirt und Priester weidet er seine Gemeinde.

Auch in historischer Zeit behält der Tanz seine Grundbedeutung. Er ist zunächst mimetisch. ἔστιν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων[5].

Ἐν μέν γε Θεσσαλίᾳ τοσοῦτον ἐπέδωκε τῆς ὀρχηστικῆς ἡ ἄσκησις ὥστε τοὺς προστάτας καὶ προαγωνιστὰς αὐτῶν προορχηστῆρας ἐκάλουν. Auf Ehrensäulen hieß es von einem Helden etwa: προὔκρινε γὰρ προορχηστῆρα ἡ πόλις oder Εἰλατίωνι τὰν εἰκόνα ὁ

[1] Hes. Theog. 3sq.
[2] Π 179ff.
[3] Siecke, Hermes der Mondgott 58.
[4] Maaß, Orpheus 64.
[5] Athen. exc. I 15d, cf. Xen. Anab. VI, 1, 6.

δᾶμος εὖ ὀρχησαμένῳ τὰν μάχαν[1]. Von Priapos erzählte man in Bithynien, παραλαβόντα παρὰ τῆς Ἥρας τὸν Ἄρη παῖδα μὲν ἔτι, σκληρὸν δὲ καὶ πέρα τοῦ μετρίου ἀνδρικόν, μὴ πρότερον ὁπλομαχεῖν διδάξαι πρὶν τέλειον ὀρχηστὴν ἐπειργάσατο.

Cf. hymn. Ap. Del. 162 [κοῦραι Δηλιάδες]

πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὺν
μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ'· οὕτως σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή·

Zu κρεμβαλιάζειν sagt Hesych: κογχύλια καὶ ὀστᾶ ἅμα συγκροτοῦντας ἐρισμόν τινα ἦχον ἀποτελεῖν ὀρχουμένοις, also um eine Art von Kastagnetten handelt es sich[2]. Das Mimische des delischen Kults betont auch Dikaiarch bei Plut. Thes. 21, wo von Theseus erzählt wird, nach der Rückkehr von Kreta ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἠιθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσιν, μίμημα τῶν ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων, ἔν τινι ῥύθμῳ περιελίξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. Der Tanz hieß nach Dikaiarch Geranos. ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα βωμὸν ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἁπάντων. Dieser Hörneraltar dürfte dem entsprechenden semitischen nicht allzu fern liegen, und man geht wohl nicht irre, wenn man mit dem Κερατών diesen ganzen orchestischen Kult, der hier zeitlich an eine Seefahrt aus Kreta geknüpft wird[3], als südlichen oder südöstlichen Import ansieht. Was nun die Hymnosstelle betrifft, so hat man über die Art der Mimesis im einzelnen gestritten[4]. Es müßte jedenfalls eine täuschende Nachahmung menschlicher Handlungen im Spiel gewesen sein. δ 277 heißt es:

τρὶς δὲ περίστειξας κοῖλον λόχον ἀμφαφόωσα,
ἐκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους,
πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν.

Menelaos erinnert seine Gemahlin an ihre vor Troja angewandte List, um die etwaigen Insassen des hölzernen Pferdes zum Sprechen zu bringen. Zu 279 bemerkt des Scholiast u. a.: πόθεν γὰρ ὅλας (sc. φωνὰς) ᾔδει, ἵνα καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν μιμήσεται; πάνυ γέλοιος ἡ τῶν φωνῶν μίμησις καὶ ἀδύνατος. πῶς δ' ἂν ἐπίστευον

---

[1] Luk. π. ὀρχ. 14.
[2] Cf. Matthiä animadv. in hymn. Hom. 142.
[3] Cf. auch Callim. Del. 312sqq. Müller, Dor. I 351f.
[4] Cf. Baumeister, s. ed. p. 143.

ὅτι πάρεισιν αὐτῶν αἱ γυναῖκες; — zu 284: καὶ πῶς ἦν νομίζειν αὐτοὺς εὑρεθῆναι ἐκεῖσε τὰς γυναῖκας αὐτῶν; jedes Wort der Scholiasten kann man unterschreiben. Die Episode ist durch und durch unwahrscheinlich und gekünstelt. Nun sind auch andere Geschichten, in denen von listigen Anschlägen die Rede ist, nicht immer von größter Wahrscheinlichkeit. Aber hier schießt die Phantasie doch zu sehr ins Kraut. Zunächst muß Helena zum Verderben der Achaier wirken, damit die Geschichte erzählt werden konnte, und der fadenscheinige Notbehelf eines δαίμων, der sie gerade dazu treibt, läßt das Unnatürliche erst recht hervortreten. Der Dichter entschuldigt sich, weiß aber nichts Besseres vorzubringen als jenes lückenbüßerische Flickwerk. Dreimal umschreitet sie das Roß ἀμφαφόωσα. Was konnte das Betasten ihr helfen? Sie sah ja den Tatbestand. Das dreimalige Umschreiten aber mutet fremdartig an. Die Nachahmung hat der Scholiast schon richtig kritisiert. Blaß[1] fügt hinzu, Menelaos hätte Helenas Stimme jedenfalls erkannt und wäre sehr töricht gewesen, zu antworten. Er athetiert 279 mit Nauck und Ludwich. Antiklos mag aus dem Kyklos übernommen sein, wie der Scholiast will, vielleicht mit der ganzen Episode. Dadurch gewinnt das Ganze aber nicht an Klarheit. Wenn man durch Athetese von 279 helfen zu können glaubt, so überlege man, was dabei herauskommt. Helena umschreitet dreimal das hölzerne Pferd und ruft die Achaierfürsten beim Namen an. Diese haben den Versteck aufgesucht, um unerkannt in die Stadt zu kommen, in der die geraubte Helena weilt. Sie hören sie selbst rufen. Grimm über ihren und Paris' unseligen Verrat müßte sie erfüllen und zu finsterem, verderblichem Schweigen veranlassen. Statt dessen schwanken Menelaos und Diomedes, ob sie dem Rufe folgen sollen oder nicht, was für Diomedes jedenfalls ganz unverständlich wäre. Er weiß ja, daß Helena in Troja ist, er ist ja gekommen, sie zu holen. Aber Odysseus hält sie zurück. Wenn 285ff. athetiert werden, bleibt unklar, warum die anderen Achaier sich nicht rühren, die auch ὀνομακλήδην gerufen werden. Also die Verse gehören zur Episode, die vielleicht ganz aus dem Kyklos übernommen ist. Die anderen sitzen still, Antiklos

---

[1] Interpolationen in d. Odyssee S. 73.

springt auf und will antworten. Was ist ihm Hekuba, hier also Helena? Mit Mühe bewältigt ihn Odysseus. Weshalb diese Erregung eines ganz Fernstehenden? Also, scheint mir, ist die Tilgung von 279 nur vom Übel. Wenn die Achaier aber die Stimme ihrer lang entbehrten Gattinnen auf einmal vernehmen, abgesehen von der sonstigen Unwahrscheinlichkeit solcher Annahme, ist jedenfalls ihr Benehmen phsychologisch begründet. Sie fahren auf, in freudiger Überraschung vergessen sie ihre Absicht und folgen der Empfindung des Augenblicks. Also der Vers scheint mir unentbehrlich. Außerdem ist er die Pointe des Ganzen, das ohne ihn Reiz und Farbe verlöre. Wir haben also die Tatsache: einerseits ist die ganze Episode so unwahr und unmöglich wie nur denkbar, der Scholiast begründet das richtig. Andererseits ist sie, als Einheit in sich geschlossen, eine reizende Erfindung, als Fremdkörper in diesem Zusammenhang durchaus störend. Versetzen wir sie mit Blaß in die kleine Ilias, so bleibt es mutatis mutandis dasselbe. Die Griechinnen können auf keinen Fall in Troja weilend gedacht werden. Woher stammt also die Geschichte und wohin gehört sie? Wir erinnern uns jetzt des Apollonhymnos, in dem sich etwas Ähnliches findet[1]. πάντων ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὺν μιμεῖσθ' ἴσασιν. Also Stimme und Gesten etwa ahmen sie täuschend nach, φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος φθέγγεσθ'. οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή.

Demnach scheint mir die Odysseestelle gar nicht ursprünglich Erzählung zu sein, sondern auf alter mimetischer Kulthandlung irgendwie zu beruhen. Denken wir uns ein Heiligtum in der Mitte, wie es das Roß des Epeios ja vorstellen soll. Die Priesterin umschreitet es dreimal, wie wir bei der Prozession etwa gesehen. In der Mitte thronen drei Götter, die heilige Trias, ἐγὼ καὶ Τυδείδης καὶ δῖος Ὀδυσσεύς 280). Ein Daimon treibt die Priesterin, die Stimmen nachzuahmen, wie im Hymnos; der Zweck der Überlistung ist ein elender Notbehelf, um den verblaßten Ritus zu motivieren. Nun muß man bedenken, welche Freude die Griechen an derartiger Mimesis hatten, wie sie das Schwein des Parmenon

---

[1] Schon Gräfenhan in seiner Ausg. der Arist. Poetik S. 11 vergleicht beide Stellen. S. auch Nitsch, Anm. z. Odyss. I 160.

bewunderten[1] u. a., und über das ganze Thema philosophierten[2]. Aus dem kultischen Mimos dürfte dann der profane entstanden sein, dessen Geschichte weit verzweigt ist und auch auf den Orient übergreift[3]. Hier ist besonders eine mimische Spezialität entwickelt, nämlich die Nachahmung der Redeweise bestimmter Personen oder Typen[4]. Bei den Arabern wurden Sätze der Überlieferung auch möglichst genau in gleichem, traditionellem Tonfall gelernt und Aussprüche berühmter Männer in deren Sprechweise wiedergegeben, was man durchaus ernst nahm[5]. Es werden sehr merkwürdige Beispiele für die Fertigkeit auf diesem Gebiet angeführt. Noch heut soll im Gelände des alten Babyloniens in den Dörfern diese Kunst zu Hause sein und Xenophons Bericht (Anab. VI, 1), der ja auch in jene Gegenden führt, läßt auf ein hohes Alter dieser Kunst in Vorderasien schließen. Sachau erzählt merkwürdige Proben aus babylonischen Dörfern. Ein Mitglied der Karawane ahmte nicht nur Tierstimmen, sondern auch jedes menschliche Organ meisterhaft nach und führte ganze Szenen dabei auf[6]. Wenn gerade in Vorderasien an Sitten und Gebräuchen so starr festgehalten wird, daß man, wie Reisende schildern, dort noch jetzt den Eindruck frühesten Altertums hat und antike Reliefs z. T. im Leben wiedersieht — es sei nur der Kelleks gedacht — so kann auch diese Art der Mimik in den alten Orient hinaufgerückt werden. In Delos hatten wir schon Spuren des Ostens festgestellt (S. 98), der mimische Tanz darf nun hinzugefügt werden. In Helenas eigenartiger List aber kann man, wie gesagt, vielleicht den Niederschlag eines kultischen Mimos erblicken, entsprechend dem delischen. Dann hätten wir eine wichtige Etappe auf dem Weg zum Drama erreicht, den Kultmimos, den die Geschichte des profanen Mimos recht gründlich berücksichtigen sollte.

Die chorische Lyrik der Griechen ist auch kultischen Ursprungs, und Worte wie das Terpandrische Ζεὺς πάντων ἀρχὰ πάντων

---

[1] Plut. de aud. poet. 3. Quaest. symp. 5, 1. Cf. Phaedr. 5, 5.
[2] Plat. resp. 393sqq. Arist. Rhet. 3, 1. Poet. 26.
[3] S. Reich, Mimus passim.
[4] Für Griechenland und Rom cf. Sittl, Gebärden 108ff.
[5] Horovitz, Spuren griech. Mimen 18ff.
[6] Bei Horovitz 20f.

ἀγήτωρ mögen in ihrer vedisch anmutenden Starrheit zu den Urbestandteilen dieser archaisch-sakralen Lyrik gehört haben. Daß die Teilnehmer an einem Chor auch in späterer Zeit noch als heilige Personen angesehen wurden, geht aus einer Inschrift hervor[1]: Daß alle musikalischen Zahlen und Proportionen in letzter Hinsicht auf astrale Verhältnisse zurückgehen, hat Winckler zuerst hervorgehoben[2]. Wenn nun die Überlieferung meldet, der Chor habe aus 7, aus 9, aus 12 oder 50 Personen bestanden[3], was durchweg auf das orientalische Zahlensystem und astrale Vorstellungen hindeutet, so liegt es nahe, für den griechischen Chor dasselbe anzunehmen und auch hierin eine orientalische Einwirkung zu erkennen. Auch die sieben Teile des terpandrischen Nomos gehören dahin, nicht minder die alte, neuerdings freilich durch die babylonischen Funde widerlegte[4] Überlieferung, Terpander habe die siebenseitige Leier erfunden[5]. Schließlich sei auf das attische Geschlecht der Εὐνεῖδαι hingewiesen, deren als γενομένων ὀρχηστῶν καὶ κιθαριστῶν bei den Staatsfesten Hesychios gedenkt (s. v.[6]).

Auch bei jüngeren Völkern findet sich Entsprechendes, wie wenn bei der altkölnischen „Gottestracht" das „Geckenberntchen" voraustanzte[7], und vieles andere, was bei genauerer Kenntnis der volkskundlichen Literatur hier erwähnt werden könnte. Ebenso ist an die Echternacher Springprozession zu erinnern[8]. (s. u.)

Von lyrischen Gattungen kommen hier noch die προσόδια in Betracht. Bei Xenophon gingen die Arkader ἀναστάντες ἐξοπλισάμενοι ὡς ἐδύναντο κάλλιστα — ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιάνισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσόδοις[9].

---

[1] Bull. corr. hell. II 331, IV, 351, cf. Bergk, L-G. III 266 u. a.
[2] MVAG 1901, 180.
[3] Kaibel, Hermes 27, 286.
[4] Vgl. C. F. Lehmann, Babyloniens Kulturmission S. 11 u. 76.
[5] Strabo XIII, 6, 18, 4. Plut. de mus. 28.
[6] Töpffer, Att. Geneal. S. 181.
[7] Simrock. Deutsche Mythol. 4, 545.
[8] Simrock, l. c. 589.
[9] Anab. VI, 1, 11; cf. Arist. nub. 307, pac. 397.

Dem Bakchos war der Dithyrambos geweiht, den Aristoteles auch zu den mimetischen Gattungen zählt[1]. Ein Sänger stimmte an, der bakchische Chor fiel ein. Daß Arion den kyklischen Chor erfunden habe[2], glauben wir nicht; um seine Ausbildung mag er verdient gewesen sein. Während die Lakonier den τετράγωνος liebten, bevorzugten die Attiker den kyklischen Chor[3], und da erscholl es dann im Kreis um den Altar, etwa wie

πότνια, σὸν περὶ βωμὸν ἐγειρομένου κιθαρισμοῦ
κύκλιον ὠρχήσαντο· χοροῦ δ' ἡγήσατο Θησεύς[4]

oder ein anderer Koryphaios, um den sich wohl der Kreis bewegte.

An den attischen Dionysien wurden dann solche Dithyramben im kyklischen Chor vorgetragen, wie die Lieder des Bakchylides jetzt zeigen[5]. Apollon wurde durch Paiane geehrt; mit ἰὴ παίαν fiel der Chor in das Lied des Koryphaios ein[6] ἰὴ ἰη Παιῆον ἀκούομεν, die Delphier sollen es zum Dank für den Pythonsieg zuerst angestimmt haben. Das Ungeheuer nahte,

τὸν μέν συ κατήναρες, ἄλλον ἐπ' ἄλλῳ
βάλλων ὠκὺν οἰστόν· ἐπηύτησε δὲ λαός·
ἰὴ ἰὴ Παιῆον, ἵει βέλος. εὐθύ σε μήτηρ
γείνατ' ἀοσσητῆρα· τὸ δ' ἐξ ἔτι κεῖθεν ἀείδῃ[7].

Wie Theseus wird Apollon nach der Besiegung des Ungetüms mit Chören festlich begrüßt; so tanzen die Sterne um den Mond, der die finstere Hälfte überwunden hat. Ob das mehr als ein Vergleich ist, muß sich noch zeigen. Jedenfalls wurden solche Paiane zur Abwehr von Seuchen und Epidemien gesungen. Bei Timotheos tanzen und singen die Hellenen nach der Schlacht bei Salamis[9]. Beim Hyporchema verbindet der Chor Gesang und Tanz zu mimetischer Darstellung[9]. Der χοραγὸς

---

[1] Poet. 1447 A.
[2] Herod. I 23 u. a.
[3] Athen. 181 c.
[4] Callim. in Del. 312 sq.
[5] Christ-Schmid, Gr. Lit. 152.
[6] Suidas s. ἐξάρχοντες.
[7] Callim. in Apoll. 102 sqq.
[8] Pers. 211; Christ-Schmid, Gr. Lit. 154 erinnert an Philo, v. Mos. I 180, wo auch ein Sieg durch gemischten Chor gefeiert wird.
[9] Plut. Quaest conv. IX 15.

oder ἐξάρχων steht, wenn er nicht dem Chor voranschreitet, in der Mitte der Teilnehmer[1]:

ἐν δ' ἀθανάτων ἱερὸς χορός· ἐν δ' ἄρα μέσσῳ
ἱμερόεν κιθάριζε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱὸς
χρυσείῃ φόρμιγγι· — θεαὶ δ' ἐξῆρχον ἀοιδῆς
Μοῦσαι Πιερίδες λιγὺ μελπομένῃς εἰκυῖαι[2].

Die Zahl der Choreuten war verschieden. Die Siebenzahl findet sich häufig, auch die Neun. Auf einer Vase sieht man auf der einen Seite sieben, auf der anderen neun Chorsängerinnen[3]. Auch die Elf findet sich, z. B. im alkmanischen Partheneion[4], wozu der Dichter als zwölfter kam. Die Zwölf weist auch das theokritische Epithalamion auf[5]. Auf der Françoisvase finden sich sieben Jungfrauen und sechs Jünglinge, zu denen Theseus als Vorsänger hinzukommt, so daß der Chor aus 14 Personen besteht. Dann finden sich auch 50 und 100 Mitglieder. Wenn auch andere Zahlen begegnen, wie 35, 16, 30 u. a.[6], so überwiegen doch jene, die als astral angesprochen werden können. — Die Bedeutung des Chorführers war hervorragend, ἴστε δὲ δήπου τοῦθ' ὅτι τὸν ἡγεμόνα ἂν ἀφέλῃ τις, οἴχεται ὁ λοιπὸς χορός[7]. Beim Sieg eines Chors fiel dem Choregos die Ehre und der Preis zu. Die Choreuten gelten als heilige Personen. τὸν οὖν εἴς τινα τούτων τῶν χορευτῶν ἢ τῶν χορηγῶν ὑβρίζοντα ἐπ' ἔχθρᾳ καὶ ταῦτ' ἐν αὐτῷ τῷ ἀγῶνι καὶ ἐν τῷ τοῦ θεοῦ ἱερῷ τοῦτον ἄλλο τι πλὴν ἀσεβεῖν φήσομεν[8]; ἱεροὶ τῶν παίδων χοροί, heißt es in einer Inschrift[9]. — Die Zahl der Teilnehmer am tragischen Chor war zwölf, die Tierkreiszahl, die aber von Sophokles auf fünfzehn

---

[1] Helbig Hom. Epos 224. Sittl, Gebärden 227, vgl. Σ 594, 569 ff. Einzelnes noch bei Sittl l. c.

[2] Hes. scut. 201 sqq cf. Luc. Anachars. 23.

[3] Belege bei Reisch, Pauly-Wissowa III 2, 2380, 41 ff. Furtwängler Saburoff Taf. 41.

[4] Diels, Hermes 31, 399 f., Wilamowitz, Hermes 32, 258.

[5] Reisch l. c. Kaibel, Hermes 27, 256.

[6] Reisch 2381.

[7] Demosth. c. Mid. 60.

[8] Plin. ep. II 14, 17 hoc infiniti clamores commoventur, cum μεσόχορος dedit signum.

[9] Demosth. c. Mid. 55.

erhöht wurde[1]. Der Chor der Komödie enthielt 24 Choreuten[2]. Der κορυφαῖος des tragischen Chors stand im dritten ζυγὸν links und hieß daher τρίτος ἀριστεροῦ, hatte also den besten Platz als mittlerer der den Zuschauern zunächst stehenden ἀριστεροστάται[3]. Nicht alle Choreuten sangen mit, sondern ἄφωνοι δύο τινὲς ἢ τρεῖς παρεστήκασι πάντων ἔσχατοι εἰς τὸν ἀριθμόν[4]. Dies εἰς τὸν ἀριθμὸν ist bezeichnend. Also nicht der musikalische Bedarf gab den Ausschlag, sondern der numerische Gesichtspunkt. Die Zahl mußte voll sein, alles andere trat daneben zurück. Es war aber die Zodiakalzahl, ursprünglich wenigstens. Der Chor ist vom Dichter abhängig. Dieser erbat ihn sich in der attischen Blütezeit vom Archon, wenn später auch Dichter und Choregos sich voneinander schieden. Doppelchöre finden sich ziemlich früh, schon in den Hiketiden des Asichylos besteht der Chor aus den Danaostöchtern und ihren Dienerinnen. Doch hieraus weitere Schlüsse zu ziehen, wäre gewagt Meist umgibt der Chor als einheitliche Schar den Führer. Am meisten kommt es nun auf die Tanzart des Chors im Drama an. Leider sind hier die Nachrichten ganz lückenhaft. Aus Ar. Vesp. 1476 sqq. ὁ γὰρ γέρων (der Chor), ὡς ἔπιε διὰ πολλοῦ χρόνου ἤκουσε τ' αὐλοῦ, περιχαρὴς τῷ πράγματι ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται τἀρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο. Wenn über letzteren nur etwas bekannt wäre. Cf. Schol. Arist. Ran. 688: τινὲς δὲ τοῦτον (sc. Φρύνιχον) κωμικὸν ποιητὴν λέγουσιν, ὃς κινουμένους τοὺς χοροὺς εἰσῆγε καὶ παλαίοντας. Der Dichter rühmt sich σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή. (Plut. Quaest. symp. VIII 9, 3, 10). Mit seiner Pyrriche legte er in einem Drama solche Ehre ein, daß er zum Strategen gewählt wurde. (Ael. V. H. III 8.)

Aichylos πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς[5]. Chamaileon berichtet αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων (l. c.), d. h. in alter Zeit war dem

---

[1] Bull. corr. hell. II 231, IV 351; Reisch 2383 f.
[2] Reisch 2390 f.; Suid. s. Σοφοκλῆς.
[3] Pollux 8, 409 u. a.
[4] Reisch 2392 f.
[5] Athen. I 21 e.

so, im Gegensatz zur späteren, da der Choregos das besorgte. Bei Aritophanes sagt er selbst τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν[1], woher Chamaileons Weisheit mittelbar stammte. Seine Phryger, die mit Priamos zur Auslösung Hektors kamen, πολλὰ τουαυτὶ καὶ τουαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσαντας, übte er in dramatischen Tänzen[2]. Unklar ist auch, was von dem Chormeister Telesis oder Telestes erzählt wird πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις[3], was sich auf irgendwelche mimischen Darstellungen bezogen haben muß. Wesentlich ist, was von Telestes, dem ὀρχηστὴς des Aischylos berichtet wird: οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως[4]. Der alte einfache Tanz war also bei ihm zum dramatischen Ballettsolo geworden. Daß Thespis, Pratinas, Karkinos, Phrynichos ὀρχησταὶ genannt wurden, ist ohne ausdrückliche Bezeugung (l. c.) glaublich; sie studierten nicht allein ihre Dramenchöre ein, wie es heißt (l. c.), sondern sie gaben auch ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων Tanzunterricht. Später verfiel entsprechend dem Zurücktreten des Chors die Orchestik überhaupt; früher εἴ τις ὠρχεῖτ' εὖ θέαμ' ἦν · νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται[5]. Der Chor des Satyrspiels liebte besonders lebhafte Tanzrhythmen, ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται[6]. In der Komödie sang häufig der Chorführer allein, während die Choreuten sich auf auf den Tanz beschränkten[7], was besonders im Plutos der Fall gewesen zu sein scheint[8]. So kehrte die Chortechnik schließlich zu ihrer Urgestalt zurück; denn den Reigen, der sich um den Koryphaios bewegte, hat man sich doch als die älteste Form des

---

[1] Athen. I 21 f.

[2] Fr. 677 K.

[3] Athen. I 21 f., im Gegensatz zur überwiegenden Aktion der Füße bei manchen älteren Kitharoden, ib.

[4] ib. 22 A.

[5] Platon fr. 130 Kock, Athen. 14, 682 E.

[6] Cramer Anecd. Par. I 20.

[7] Zielinski, Gliederung d. altatt. Kom. 349.

[8] Zielinski 273.

lyrischen Chors zu denken. Schließlich kam der Tanz in Fortfall, und ohne Bewegung sangen die Choreuten ihre Lieder [1].

(Vgl. auch W. Vischer, Erinnerungen an Griechenld. S. 464. Globus 1894, 191 ff. Samter Familienf. 27 ff.).

Entsprechendes bietet Rom. Certe ego transsilui positas ter in ordine flammas rühmt Ovid [2] und schildert den volkskundlich mehrfach sich findenden Brauch, über ein Feuer zu springen (s. u.). Vgl. auch 781:

Moxque per ardentes stipulae crepitantis acervos
Traicias celeri strenua membra pede.

Über den Ursprung des Brauchs stellt er Betrachtungen an: Omnia purget edax ignis und fragt idcirco cum duce purgat ovis? (785 f.). Also die lustrale Wirkung des Feuers, die jetzt so beliebt ist, wird hier zuerst herangezogen und abgetan. Dann erwägt er, ob Feuer und Wasser als äußerste Gegensätze die Allheit ausdrücken sollen (787). Dann sunt qui Phaethonta referri Credant et nimias Deucalionis aquas (793), also Feuer- und Wasserflut, jedenfalls die dem astralen Standpunkt verwandteste Auslegung. Der Mauersprung des Remus, auf den schließlich alles hinausläuft, ist vielleicht auch in diesem Sinn zu deuten [3]. (807 ff.)

Weitverbreitet in Italien war das Priestertum der Salier, das keineswegs an den Kult des Mars allein geknüpft, in Latium mehrfach, später auch in Verona, Sagunt u. a. vertreten war [4]. Die Zwölfzahl der römischen Salier [5] ist schon bedeutsam. Zu den Beamten der Salier gehörte ein praesul, ein Vortänzer [6], dessen Bewegungen von den übrigen nachgeahmt wurden: cum praesul amptruavit, quod est motus edidit, ei referuntur invicem idem motus [7]. Wir haben also wieder die imitatio, die schon

---

[1] Philodem de mus. IV 7, p. 70 K. Über Tiertänze als Grundlage der antiken Komödie s. Reich Mimus 479 ff. Ders. Deutsche Literaturz. 1905, 3127.

[2] fast. IV 727.

[3] cf. Met. 14,774.

[4] Marquardt, Röm. Staatsverw. III [2] 427 f.

[5] Dion. Hal. 2,70.

[6] Lucilius fr. IX 37 Müller; Marquardt l. c. 429,2; vgl. exul, consul etc.

[7] Festus 270 b.

im Apollohymnus erschien. Das erste ancile fiel vom Himmel[1], nach dessen Muster Numa elf weitere Schilde von Mamurius anfertigen ließ[2]. Sie konnten sich selbst bewegen[3], was wieder an Astrales erinnert. Die Tätigkeit der Salier fiel hauptsächlich in den Frühling und den Herbst[4] Am 1. März beginnen ihre Prozessionen[5], an den heiligen Stätten Roms wird haltgemacht und getanzt. Vgl. Müller Etrusker II [2] 217 ff. Festus 270 b 32, Sen. ep. 15,4. Plut. Num. 13, Hor. c. I 36,12; 4, 1, 38. Lukian de salt. 20.

Die fratres Arvales hielten im Anfang des Mai ihren Umzug und sangen ihre sakralen Tanzlieder. Die Marmortafel v. J. 218[6] sagt: Ibi sacerdotes clusi, succincti, libellis acceptis, carmen descindentes tripodaverunt in verba haec.

Am Ostermorgen macht die Sonne nach dem Volksglauben drei Freudensprünge[7]. Das geht wohl auf altgermanische Anschauung zurück. Den Germanen war der Tanz jedenfalls nicht fremd, besonders über ihren Schwerttanz sind wir unterrichtet[8]. Manches mutet auch hier astral an, wenn z. B. in manchen Gegenden gerade zwölf Tänzer auftreten[9], oder der Tanz mit dem Winteraustreiben verbunden wird. An die Sonnensprünge erinnert auch der Bericht von der Enthauptung des Paulus: daz houbit spranc drîe sprunge und sprach drîwerbe: Jesus Kristus. Und dô iz rurete di erden, dô vluzzen drîe schône burnen her ûz di noch dô stên[10]. Das tanzende Haupt des Apostels darf wohl der Sonne gleichgesetzt werden. Ferner darf hier an die

[1] Plut. Num. 13 u. a.

[2] Dionys. II 71. Marquardt 430.

[3] Liv. epit. 68.

[4] Marquardt 431.

[5] Lydus de mens. 3,15 u. a. Marquardt 432.

[6] CIL VI 2104.

[7] Grimm, Deutsche Sagen No. 813. Wuttke, Volksaberglaube S. 71. U. Jahn, Pommersche Volkssagen 246. Wislicenus, Symbolik der Sonne 29 u. a.. Curtze, Waldecksche Sagen 245, Wuttke, Volksaberglaube [3]71, cf. Archiv f. Religionsw. 1905.

[8] Tac. Germ. 24. Müllenhoff, D. Altertumsk. IV 350 ff., 375, Golther, Myth. 203.

[9] Wittstock, Schwerttanz d. siebenburg. Sachsen, im Festg. f. Sievers 349. Vgl. auch Koppmann, Jahrb. d. V. f. niederdtsch. Spr. I 105.

[10] Hermann v. Fritzlar; s. Pfeiffer, Deutsche Mystiker I 149.

Vischnuschritte und ihre Analoga vielleicht erinnert werden. Christus tritt mit einem Schritt von einem Berge zum anderen hinüber, wie man im Juragebiet erzählte, und er stürzte dadurch den Teufel in den Abgrund[1]. Dann kann man auch an den Mägdesprung denken[2], an den springenden Stein[3], und manche andere Tanzsage[4]. An der Uhr von St. Marien zu Lübeck tanzten die zwölf Apostel vor Christus, ohne vor diesem ihre Reverenz zu machen. Da schlug der Blitz einmal in das Werk ein, weil, wie man meinte, es heidnisch Wesen war. Später hat man die sieben Kurfürsten dafür eingesetzt, die nun mit gebührender Reverenz vor Christus tanzen. An der Uhr waren auch die Bewegungen der Himmelskörper angegeben[5]. In Belgien springen Kinder zu Epiphanias über ein auf die Erde gestelltes Licht und singen dabei und tragen Lichter mit drei Armen[6]. Auch das alte Spiel von den sieben Farben darf man schließlich heranziehen[7], das die Erinnerung an den Planetentanz wachruft.

Zu Laibach wurde im Jahre 1547 der erste Julisonntag am Marktbrunnen mit Spiel und Tanz gefeiert. Da erschien aus der Laibach der Wassermann, tanzte mit einer Jungfrau auf dem Platz, dann in immer weiteren Bogen und sprang endlich mit ihr in den Fluß[8]. Im Harz ist des Teufels Tanzplatz, die Stelle, wo der Teufel nach langem Streit mit Gott um die Herrschaft der Erde seinen Anteil erhielt und unter lautem Jubeltanz eine Mauer erbaute[9]. Drei Burschen zu Herzeele in Holland sehen einen Kirmeßtanz zu Hilligen, der ihnen gefällt. Wenn sie zu vieren wären, könnten sie den Tanz nachahmen, ein vierter Bursch erscheint ihnen auf dem Heimwege. Er faßt sie und tanzt mit ihnen, bis sie bewußtlos hinsinken. Da sie erwachen, steht die Sonne schon hoch. Der vierte war

---

[1] W. Menzel, Odin 80.

[2] Grimm, D. S. [4] 108, 214 f., Bechstein, Thüring. Sagen III 130 u. a.

[3] Grimm l. c. 31.

[4] Knoop, Pos. Sagen 72 ff.

[5] Deecke, Lübische Sagen 182.

[6] Reinsberg-Düringsfeld, Das festliche Jahr 26, vgl. das. 28 über den Pflugtanz. S. auch Größler, Mansfeld. Sagen 96, Grimm l. c. No. 232.

[7] Gloth, Spiel v. d. sieben F. Teutonia I, Königsberg 1902.

[8] Grimm, Deutsche Sagen [3] I 34.

[9] ib. 140.

verschwunden[1]. Die Vierzahl deutet auf den Jahresmythos. Bei Altenstein tanzt nachts eine Jungfer, die in Rauch aufgeht, wenn man zu nah kommt[2]. Bei Mosbach tanzen zwei Jungfrauen zur Kirmeß, verschwinden aber um Mitternacht[3]. In Loewen tanzten nachts die Katzen auf dem Markt um einen Tisch, auf dem Wein stand. Davon tranken sie. Auf einer flandrischen Burg tanzen nachts sieben Katzen um eine achte[4]. Auch an die Echternacher Springprozession kann man hier vielleicht erinnern, ebenso an die sich bewegenden Zwillinge in der Springgasse zu Bomst[5]. Im Kreis Znin wurde ein Bettler aus dem Gasthaus gewiesen. Zur Rache mußten die Bewohner sich zu Tode tanzen; dann versank das Gasthaus und jetzt steht dort ein großer Teich[6]. Auch der Totentanz ist da. Bei Helgoland gab es Jungfrauen, die solange auf dem Wasser tanzten, bis der Fels herausgetanzt war[7]. Von tanzenden Jungfrauen, die der Teufel holt, erzählt man in Husum und Eckernförde[8]. Zu Hruni auf Island pflegte der Pfarrer mit seiner Gemeinde in der Weihnacht zu tanzen, bis endlich der Teufel kam und alles verschlang[9]. Die Kobolde tanzen[10], ebenso die Elben[11], Nixen und Hexen[12]. In der Neujahrsnacht soll man um die Bäume tanzen und singen, damit sie fruchtbar werden[13]. Auch das Plumpsackspiel und seine mythischen Antezedentien ist astralen Ursprungs[14]. Oft findet sich auch das Umkreisen eines heiligen oder wichtigen Gegenstandes, Kirche, Herd usw., meistens dreimal, wie wir schon

---

[1] I. W. Wolf, Niederl. Sagen 647. Vgl. auch das. die folgende Sage von der Tanzverzauberung.

[2] Bechstein, Thüring. Sagen II 108.

[3] ib. II 140.

[4] v. Plönnies, Sagen Belgiens 32ff.

[5] Knoop, Sagen aus Posen 227.

[6] ib. 72f., wo noch weitere Tanzsagen.

[7] Müllenhoff, Schlesw.-Holst. S. 128.

[8] ib. 146 f.

[9] Lehman-Filhés, Isländ. Sagen II 43.

[10] Wuttke, Volksabergl. [3] No. 46.

[11] ib. 50.

[12] ib. 55, 215, 373.

[13] ib. 75.

[14] ib. 80 u. bes. 252.

öfter sahen[1]. In Hannover tanzen die Mädchen in der Matthiasnacht um ein Wassergefäß und erfahren dabei durch allerlei Manipulationen die Zukunft[2], Im Lippischen und in Hessen tanzen die Bauern um die letzte Garbe und rufen Wodan als Wod, Waul u. dgl. an[3]. Im Mondschein darf man nicht tanzen, weil die Erde dann so dünn ist wie ein Spinngewebe[4], wie der Mond ja stets sein Gewand webt und wieder auflöst. (S. o.)

Die Hexen tanzen im Rheinland im Kreise herum. Sie springen als feurige Gestalten rund um andere feurige Gestalten, die ihre Meister sind[5]. Beim Panwitzeltanz in Hof wird in der Weihnacht von Kindern in der Kirche um den Altar getanzt[6].

Bei der Feier des Johannistages wurden in Nachahmung heidnischer Bräuche bacchantische Tänze ausgeführt, wie auch in Syrien nach Theodorets Bericht[7] Männer, Weiber und Kinder durchs Feuer sprangen. Der Kirchenvater hält das für einen Reinigungsbrauch nach 2. Kön. 16, 3, man hat aber mit Recht bemerkt, es sei auffallend, daß so verschiedene Völker gerade den Johannistag für den Ritus gewählt hätten[8]; man könne das vielleicht nur durch die Analogie mit der Taufe erklären. Die Wahl des Tages wird sofort verständlich, wenn man bedenkt, daß ein bedeutendes Himmelsereignis, das Sommersolstitium, an ihn geknüpft ist, wodurch jene Tänze ihre Erklärung finden. — Im Juli des Jahres 1374 trat zum erstenmal die Tanzwut in Europa auf. In den Straßen und Kirchen Aachens tanzten die Scharen stundenlang in wilder Raserei, bis sie erschöpft hinsanken[9]. Es war wohl ein Nachklang alter Sonnwendbräuche, der hier zutage trat, genährt vielleicht durch andere Einflüsse; mir scheint z. B. die Annahme arabischen Einflusses erwägens-

[1] ib. 252, wo auch sonst manches beigebracht ist.

[2] ib. 333.

[3] ib. 433f.

[4] ib. 441.

[5] R. Voß, Der Tanz 269.

[6] ib. 215; vgl. auch Ztschr. f. wiss. Theol. 1878, 147.

[7] Quaest. in IV libr. reg. interrog. 47 p. 352. Ähnliches noch jetzt, Wuttke Volksabergl.[3] S. 80f. 293.

[8] Hecker, Volkskrankheiten des Mittelalters[2] 151,3.

[9] Hecker 143f.

wert, wenn man z. B. an die Derwischtänze denkt, die ihrerseits auf antike orgiastische Vorbilder zurückgehen dürften, wie man mit Recht vermutet hat. Jedenfalls ist der Beginn der Tanzwut in der Johanniszeit sehr beachtenswert. Wurde doch im Mittelalter an der Sommerwende um Feuerbrände getanzt. Es hatte vor 1374 nicht an Ähnlichem gefehlt, wie z. B. 1000 Kinder im Jahre 1237 von Erfurt nach Arnstadt tanzten u. a. In Kalbig bei Bernburg sollten zu Weihnachten achtzehn Landleute auf dem Kirchhof getanzt und gelärmt haben. Sie wurden von einem Priester dazu verdammt, ein ganzes Jahr zu tanzen; vier von ihnen starben, die übrigen vierzehn wurden erlöst, nachdem sie drei Tage geschlafen hatten[1]. Man ist versucht, aus der Vierzehn und dem dreitägigen Schlaf auf eine Mondsage zu schließen, wenn auch der Zeitpunkt der Winterwende auf die Sonne hinweist; eine astrale Beziehung scheint jedenfalls vorzuliegen. Bei Mogilno in Posen zwang ein Schäfer durch sein Flötenspiel jeden Zuhörenden zum Tanz. Ein Priester fragte ihn danach, wurde aber ebenfalls gleich von Tanzwut befallen, als er die Töne hörte, und fiel endlich tot nieder[2]. Mädchen, die statt zur Kirche auf den Tanzboden gehen, müssen zeitlebens tanzen (ib.). Lärmende Zecher tanzen sich die Beine ab und versinken mit dem Gasthause, weil sie den göttlichen Bettler verjagt haben (ib). Bei Witzleben tanzen alle, die den nächtlichen Spuk dort sehen[3] (ib).

Vielleicht hat auch der Schwerttanz ursprünglich eine tiefere Bedeutung (s. o.) Er findet sich im Orient noch jetzt in der syrischen Wüste[4] und wohl auch sonst. Die griechische Pyrriche[5] ist damit verwandt. Den Schwerttanz der Ambronen erwähnt Plutarch[1]: κρούοντις ῥυθμῷ τὰ ὅπλα καὶ συναλλόμενοι πάντες ἅμα τὴν αὑτῶν ἐφθέγγοντο πολλάκις προσηγορίαν οἱ Ἄμβρωνες· In

---

[1] Hecker 153f. Beckmann Historia des Fürstenthums Anhalt, Zerbst 1710 Th. III p. 467. Bechstein, Thüring. Sagen III 131. Edw. Schröder, Zeitschr. f. Kirchengesch. 1897. Die Stelle des Priesters spielt in einer sächsischen Sage Heinrich der Vogeler. S. Rud Voß. Der Tanz 198.

[2] Knoop, Sagen aus Posen 72.

[3] Im allgemeinen vgl. noch Schrader Reallex. d. idg. Alt. s. Tanz u. Wetzstein ZDMG 22, 105.

[4] Platon legg. VII 815 A. Xen.

[5] Marius 19, cf. Tac. Germ. 24.

Schweden war der Schwerttanz im Mittelalter kunstvoll ausgebildet[1]. — Nordisch ist auch die Sage vom Raub der Prinzessin Leidur, den ein Spielmann bewerkstelligte, indem er die ganze Gesellschaft durch seine Leier zu wildem Tanz und Rausch verzückt[2], was an eine bekannte Episode in Wielands Oberon erinnert. Der Wassergeist Strömkarl hat elf Weisen, von denen er zehn singen darf; die elfte aber würde Tische und Bänke, Greise und Kinder usw. zum Tanzen zwingen[3]. — Gedacht sei hier noch der Sitte, daß der Vortänzer beim höfischen Reigen auf dem Haupt ein Glas voll Weins getragen habe, das bei ungeschickter Bewegung gelegentlich wohl herabfiel[4]. Als Trinkgefäß aber wird oft der Mond dargestellt[5]; sollte hier ein Rest alten Mondreigens vorliegen, vielleicht durch provençalisch-arabische Tradition? — Wichtig ist wieder die Nachricht, daß bei dem Bauerntanz „krumme reie“ gehinkt wurde, was ihn als sehr alt erkennen läßt[6].

Der Totentanz findet sich bereits in Indien. Da tanzen die Skelette um den Totengott herum, der mit einem Schweinskopf versehen ist[7]. Unwillkürlich fallen einem Dürers Ritter, Tod und Teufel ein.

Wenn nun aber versucht wird, den Totentanz als ein rein germanisches Kunstprodukt hinzustellen[8], so muß man angesichts solcher Präzedentien doch stutzig werden. Bei Freidank ist vom Totentanz die Rede, ebenso bei Sebastian Brant[9]. Es wird auch oft an Auferstehung, Himmel- oder Höllenfahrten angeknüpft und von Tanz dabei gesprochen, was wohl auf eine tiefere Bedeutung hinweist[10]. Auch Christus erscheint

---

[1] F. Böhme, Tanz in Deutschland 7 und 37, wo ein mhd. Schwerttanz geschildert wird.

[2] Böhme 10.

[3] ib. 12f., wo auch auf den Sternentanz verwiesen wird.

[4] ib. 27 u. 34; Hagen, Minnesinger III 205b.

[5] Siecke Drachenkämpfe 65, Götterattribute 180ff.

[6] Böhme 36, MSH III 312b.

[7] S. Grünwedel, Buddhist. Mythologie 170 ff., wo noch andere tanzende Gottheiten abgebildet sind.

[8] W. Wackernagel Kl. Schrr. I 302ff.

[9] ib. 312.

[10] ib. 313.

als tanzer maister und Maria gibt den heiligen Jungfrauen Anweisung im Tanzen[1]. In den geistlichen Schauspielen tanzten die Ritter singend zum Grabe Christi, die klagenden Juden zu Pilatus, und die Teufel um Luzifers Thron[2]. Alles das wies auf den Totentanz hin, doch ist damit nicht gesagt, daß er nicht schon anderweitig früher bekannt war, wie das für Italien und Frankreich besonders wahrscheinlich ist[3]. Wichtig ist, daß die sieben Makkabäer, die unter Antiochos Epiphanes den Märtyrertod erlitten haben sollen, in den altfranzösischen Totentänzen eine Rolle spielen, die geradezu danse Macabre, chorea Machabaeorum genannt wurden. Die sieben Märtyrer dürften wesentlich durch ihre Zahl dieser späten Ehren teilhaftig geworden und das Ganze dürfte als Planetentanz einigermaßen sichergestellt sein. Interessant ist auch, was von dem Brückenspiel gemeldet wird[4]. Die Seelen der Toten reiten über eine goldene Brücke, und jenseits wird von Engeln und Teufeln um sie gestritten, die schließlich in Scharen zu tanzen beginnen. Einige Seelen werden auch gewogen, wie in der antiken Psychostasie. Auch das Tanzen gegen den schwarzen Tod wie die Tanzseuchen des Mittelalters stehen in enger Beziehung zum Totentanz[5], der immer mehr ins Mythische erhoben wird. Es wurde getanzt, um die Pest zu verscheuchen. In einer der neuesten Publikationen über das Thema findet sich die Behauptung, der Totentanz beruhe auf einer gemein indogermanischen Vorstellung[6]. Demokritos soll sich einst in einem Grabmal vor der Stadt längere Zeit aufgehalten haben, um ungestört arbeiten zu können. Einige junge Leute wollten sich den Scherz machen, ihn da zu erschrecken und στειλάμενοι νεκρικῶς ἐσθῆτι μελαίνῃ καὶ προσωπείοις ἐς τὰ κρανία

[1] ib. 314.

[2] ib. 315.

[3] ib. 318.

[4] Schröer, in Pfeiffers Germania 12, 287. Wesentlich ist die neuere Ableitung der danse macabre vom arabischen makabir, wonach es sich um einen Gräbertanz handeln würde. Die Erklärung ist so einleuchtend, daß man den arabischen Ursprung darauf hin schon statuiren möchte. S. das Buch von Künstle (vgl. Anm. 6).

[5] ib. 288. Vgl. auch Zöckler, Askese 537.

[6] Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, Freiburg 1908, 104 ff, wo auch treffliche Literaturangaben zu finden sind.

μεμιμημένοις περιστάντες αὐτὸν περιεχόρευον ὑπὸ πυκνῇ τῇ βάσει ἀναπηδῶντες. Er aber durchschaut die Maskerade und weist jene zur Ruhe[1]. Ob hier wirklich ein Totentanz vorliegt, ist schwer zu sagen. Man ist freilich nicht gezwungen, das Geschichtchen wirklich auf Demokrits Zeit hinaufzurücken, es mag sich um ein spätes an den Abderiten geknüpftes Histörchen handeln, das dann als Niederschlag einer späteren Anschauung vom Totentanz schließlich doch vielleicht gelten könnte.

Im Jahre 1810 machte A. de Jorio von einigen bei Cumä gefundenen Grabreliefs Mitteilung, auf denen einige skelettartige Figuren tanzend dargestellt werden, oder ein Skelett, das nach dem Klang einer von einem Greise gespielten Flöte tanzt[2]. Für uns beweist das nicht viel. Erinnert sei nur daran, daß der Totengott und der Gott der Finsternis, der Nacht oder des Winters im Indischen wenigstens verwandt sind, wie eine Vergleichung der Naciketasepisode mit Buddhas und Maras Dialogen zeigt. Maras Töchter umtanzen den Erhabenen, man kann in ihnen vielleicht mehr sehen als nur die Töchter des Todes. Doch soll kein Gewicht darauf gelegt werden.

Der Münchener Metzgersprung ferner und der Schäfflertanz finden alle sieben Jahre zur Erinnerung an glücklich überstandene Pestilenzen statt[3]. Auch die Echternacher Springprozession bringt man mit solchen Ursachen in Verbindung. Die Prozession beginnt bei einer Brücke, was zu beachten ist, jeder Teilnehmer tut je einen Sprung rechts, einen links und dann einen vorwärts, um, wie es heißt, eine neue Viehseuche zu verhüten. Nach anderen Darstellungen wurden immer drei Schritt vorwärts und zwei rückwärts gesprungen[4]. Die alten Deutschen tanzten auch zu Ehren der Verstorbenen, was in Karls des Großen Kapitularien verboten wurde. Aber im 13. Jahrhundert tanzte man in Appenzell noch beim Begräbnis eines Abtes auf dem ganzen Heimwege. Daraus leitet Rochholtz die Tänze der aus den Gräbern steigenden Toten ab (l. c.).

---

[1] Lukian, Philopseud. 32.

[2] Scheletri Cumani dilucidati Napoli 1810. Abbildungen vgl. auch Gori Museum Florentinum tab. LXXXXI pl. VII Langlois, Danses des morts I 82.

[3] S. Rochholtz, Alemann. Kinderlied. 377 f.

[4] ib. 378.

Daß das verkehrt ist, bedarf für uns keines Wortes, beides beruht auf einer Quelle. Der Tag der Auferstehung führt die Seelen in den Reigen der ewig tanzenden Sterne ein, denen sie sich nun anschließen. In den alten Totentanzsprüchen kündet der Tod etwa dem jungen König sein Schicksal an; dieser sucht sein Leben um einige Jahre, dann um kürzere Frist, zuletzt um eine Stunde zu verlängern[1]. Es erinnert das an einen spätjüdischen Traktat vom Tode Mosis, der auch den ihm bevorstehenden Tod wiederholentlich hinauszuschieben versucht, ebenfalls umsonst[2]. Die Art des Zusammenhangs ist aber nicht klar; möglich wäre es, daß in die jüdischen Kreise volkstümliche Sagenelemente eindrangen, wahrscheinlicher aber ist es, daß hier orientalischer Mythos wie so oft seinen Einfluß in den Westländern geltend machte. Doch das nebenher; dann führt Schröer (l. c.) eine Stelle aus dem ungarischen Simplizissimus an. Bei einem Leichenbegängnis sah dieser die Leute tanzen, aber nur ganz traurige, mit Weinen fröhliche Tänze, wie er sagt. In jeder ungarischen Stadt will er folgenden Totentanz gesehen haben. Ein Mann legte sich mitten in die Stube, das Gesicht war mit einem Tuch bedeckt, die Glieder waren starr ausgestreckt. Da begann der Spielmann den Totentanz. Dann gingen Männer und Frauen um den Liegenden singend und halb weinend herum, legten ihm Arme und Füße zurecht, bis sie schließlich mit ihm zusammen den Totentanz begannen. Auch bei Hochzeiten sei das vorgekommen. (292f. Vgl. den deutschen Todtentanz und den böhmischen Umrlec. R. Voß, Tanz 390.) Ein letzter Überrest des Totentanzes, den die alte und neue Kunst so verherrlicht, ist das Kinderspiel vom schwarzen Manne, hinter dem sich der sein Reich immer vergrößernde Tod verbirgt[3]. In Posen erzählt man sich, wie nachträglich bemerkt sei, daß bei Neustadt die Kirche oft nachts erleuchtet gesehen wurde, und viele, die dort vorbeikamen, wollen beobachtet haben, daß die Toten aus den Gräbern gestiegen seien und um die Kirche getanzt hätten[4]. Bei Witzleben versank ein Schloß mit seinem grimmigen Heere

---

[1] Schröer, Germ. 12,291.

[2] Wünsche, Lehrhallen I 134.

[3] Rochholtz l. c. 376.

[4] Knoop, Sagen aus Posen 73.

im See. Nachts steigt der ganze Troß aus der Tiefe auf und alle beginnen zu tanzen. Wer es mit ansieht, muß auch tanzen [1].

Über die spätere Entwickelung des Tanzes seien noch einige Bemerkungen gestattet. Bei der Hochzeitsfeier des Herzogs von Mailand 1489 kam ein vollständiger Pantomimus zur Aufführung. Die Argonauten und Jason mit dem goldenen Vließ sowie mehrere Götter und Göttinnen traten auf, tanzten, sangen und sprachen auch, ohne daß der pantomimische Charakter der Vorführung dadurch sehr beeinträchtigt worden wäre. Dies Fest des Bergonza Botta erregte Aufsehen in ganz Europa und wurde viel nachgeahmt [2]. Es geht auf antike Darstellungen ähnlicher Art, wie sie z. B. Xenophon im Symposion beschreibt, zurück. Das höfische Ballett fand seine höchste Ausbildung dann in Frankreich. Man tanzte feierlich in abgemessenen Schritten und zwar, was für uns wichtig ist, zum großen Teil nach den Kirchenweisen [3]. Die Spanier entlehnten ihre Tänze den Arabern. In den Kirchen selbst wurde getanzt [4], was die Geistlichkeit gewiß nicht zugelassen hätte, wenn die Grundidee rein profan gewesen wäre. Es waren eben eigentlich sakrale Reigen.

Die Anekdote, die römischen Richter, die die Abschaffung des Fandango beschließen sollten, wären durch eine Probe des Tanzes so bestochen worden, daß das ganze Kollegium zuletzt Fandango tanzte [5], stellt den wahren Verlauf in umgekehrter Reihenfolge dar; aus dem sakralen Tanz entstand vielmehr a posterori der weltliche.

Ein portugiesisches Ballet bestand bei der Kanonisation des Bischofs Karl Borromäus darin, daß etliche Meilen vom Hafen entfernt ein prächtiges Schiff lag, auf dem das Bild des Kardinals festlich geschmückt angebracht war. Die ganze Flotte geleitete das Schiff zum Hafen. Das Bild des Kardinals

---

[1] ibid. Vgl. auch den großen Lübecker Dodes danz, herausg. v. H. Baethcke, Stuttgart 1876.

[2] Cahusac l. c. II 73. Rud. Voß, Gesch. d. Tanzes 53. Schletterer, Entstehung d. Oper 36.

[3] Voß 56.

[4] ib. 57.

[5] ib. 58.

wurde dann in Prozession durch die Stadt getragen; Mönche, Geistliche, Adel und Volk schlossen sich an. Vier Wagen stellten den Palast des Ruhms, die Stadt Mailand, Portugal und die Kirche dar. Um jeden dieser Wagen waren Tänzer postiert, die die Handlungen des Heiligen darstellten; außerdem wurden in verschiedenen Teilen der Stadt auf improvisierten Bühnen Tänze aufgeführt[1]. Hier haben wir die schönste Verbindung der Prozession mit dem Tanz und der sakralen, kirchlichen Unterlage.

In Frankreich wurde zu Limoges am Feste des hl. Martialis in der ihm geweihten Kirche getanzt, wobei Gebete an den Heiligen gesungen wurden. Die Canonici zu Besançon tanzten öffentlich oder bei schlechtem Wetter in der Kirche und erhielten dafür Wein und Äpfel. Im dreizehnten Jahrhundert wurden diese Tänze in den Klöstern so profaniert, daß die Konzilien dagegen einschritten[2]. Im siebzehnten Jahrhundert tanzten zu Ostern in einigen Kirchen Domherren und Chorknaben und sangen Danklieder dazu. — Aus den feierlichen wurden weltliche Tänze und Pantomimen, und so entstand das Ballett, das dann in Frankreich zur Blüte gelangte. Berühmt war besonders das im Jahre 1581 von dem Italiener Baltazarini erfundene ballet comique de la royne[3]. Es folgten der Triumph der Minerva, Tankred im Zauberwald u. a., und der König nahm persönlich an diesen Hoflustbarkeiten teil[4]. — Aus älterer Zeit sind vielleicht hier die Carrousels zu erwähnen, jene graziösen ballettartigen Reiterfeste des galanten Zeitalters. Die amerikanische Sekte der Shakers hat folgenden Brauch: Ihre Anhänger gehen in Prozession zur Kirche, wo sie sich zuerst ruhig verhalten. Gegen den Schluß des Gottesdienstes aber beginnen sie eine Art von feierlichem Tanz aufzuführen, bei welchem sie sich gegenseitig stoßen und schütteln. Die Welt bedürfe eines Anstoßes, sagen sie, damit sie aus dem Sündenschlaf erwache[5]. Jedenfalls wieder eine Art des Kulttanzes. —

[1] ib. 60.
[2] ib. 62.
[3] Cahusac l. c. II 134.
[4] Pougin, Dictionnaire 85.
[5] Voß l. c. 247.

Wichtig wäre es auch, die noch jetzt geübten wie auch die älteren Tänze einmal zu prüfen, ob in ihnen vielleicht mehr als ein reines Spiel ballettmeisterlicher Phantasie zu entdecken wäre, ob am Ende der Ballsaal sogar für diese Betrachtung etwas hergibt. Und wenn man an die großen Gesellschaftstänze, Quadrille, Gavotte usw. denkt, ist es nicht schwer, sich antiker Chortänze zu entsinnen und die partielle Entsprechung wahrzunehmen. Es gibt nach Voß einen Tanz Siebensprünge[1]. Der Tänzer muß in bestimmten Zwischenräumen sieben verschiedene Bewegungen ausführen, je zwei mit den Füßen, Knieen und Ellbogen und eine mit dem Kopf. während seine Partnerin um ihn herumtanzt. Dabei wird ein Lied über den Siebensprung unbedeutenden Inhalts gesungen. (S. Voß.) Daß der Tanz alt ist und vielleicht mit den Wochentagen in Verbindung steht, vermutet Voß selbst (376). Bei Kirmessen soll er noch in Süddeutschland vorkommen. — In Schlesien gab es einen Zwölfmonatstanz. Zwölf Paare traten in einen Kreis, ohne sich die Hände zu reichen, tanzten im Kreise herum, gruppierten sich dann zu vier Reihen, die nach Voß wohl die vier Jahreszeiten darstellen sollten, und setzten den Tanz auf diese Weise fort[2]. Wer auf diesem Gebiet die nötige Sachkenntnis besitzt, wäre wohl in der Lage, hier manches Nützliche beizubringen. Auch die Tänze der einzelnen Zünfte sind zu beachten. Sie bestanden gewöhnlich in großen prunkvollen Umzügen mit etlichen symbolischen Figuren und Emblemen, woran sich dann die Tänze selbst anschlossen. Heidnische Reste sind dabei trotz aller obrigkeitlichen Aufsicht besonders wohl erhalten. Auch an Spottliedern fehlte es nicht, wobei z. B. die Schneider herhalten mußten; der Volksmund bewahrt ja derartiges noch heute. Auch wurden wohl die Feste der Geschlechter nachgeahmt, Turniere wurden veranstaltet, wobei man etwa auf Rollstühlen saß[3], woher sich Lieder, wie das vom Schneider, der reiten will und kein Pferd hat, herschreiben mögen. Die Bauerntänze sind z. T. auch bedeutsam; die Kirmes, die Pfingsttänze mit ihren vielen z. T. altheidnischen

[1] ib. c. 375.
[2] ib. 381.
[3] ib. 169.

Bräuchen[1] sollten daraufhin von Sachkundigen einmal geprüft werden.

In den italienischen Dramen des sechzehnten Jahrhunderts trat der Chor in den Zwischenakten auf und sang seine der Handlung oft gar nicht entsprechenden Lieder. Auch Tänze unterbrachen wohl den Zusammenhang[2]. Die Vorgänge sind mythologisch, die Chöre stellen Sirenen, Nymphen usw., auch Jupiter, Juno, Saturn usw. dar[3]. In einer dieser ballettartigen Darstellungen wurde der Kampf Apollons mit der Pythonschlange dargestellt. Wechselchöre von Nymphen und Hirten begleiteten den Vorgang. Unter dem Klang der Violen, Flöten und Posaunen vollzog sich der Kampf, der Chor ließ ein Danklied erschallen, und ein Ballett beschloß das Ganze[4]. Das war besonders in Florenz an der Tagesordnung.

In Modena wurde 1595 ein Stück l'Anfiparnasso gegeben, das eigentlich nur Pantomime war. Musik erscholl aus dem Hintergrund der Bühne, während die handelnden Personen auf der Szene gestikulierten[5]. In Tassos Aminta wird die Handlung durch Chöre begleitet, die auch jeden Akt beschließen. Hier wie im Pastor fido herrscht das bukolische Milieu durchweg vor. Den auf der Bühne erscheinenden Chor bildeten Tänzerinnen, hinter denen die Sängerinnen standen. Guarini gab dem Tanzmeister selbst die Anweisung für die scheinbar regellosen, dabei doch anmutigen und kunstvollen Tänze. Er verdeutlichte ihm das in einer Zeichnung. Nach diesem Tanzmuster wurde von einem bedeutenden Tonkünstler die Musik gesetzt, und erst dieser legte der Dichter seine Verse dann unter[6]. Der Tanz hatte also wie bei dem bukolischen Stoff naturgemäß (s. u.) den Vorrang, ihm dienten Musik und Dichtung. In der ersten wirklichen Oper, Peris Dafne, wurde die Handlung von Chören begleitet, mit Chor und Ballett beschlossen[7]. Eine große Rolle

---

[1] ib. 185.

[2] Schletterer, Entstehung der Oper 43ff.

[3] ib. 49f.

[4] ib. 53.

[5] ib. 54.

[6] ib. 63.

[7] ib. 73.

spielte Apollo, der den Drachen tötet. So in Gaglianos Dafne (1608), wo der Gott mit dem Bogen das Ungetüm beseitigt und den Chor der Nymphen usw. von der Furcht befreit[1]. Der Stoff war ja auch in der hellenischen Musikgeschichte von Bedeutung (s. o. S. 128). Vielleicht darf auch an die höfischen Balletts unter Ludwig XIV. erinnert werden. Am 7. Februar 1641 veranstaltete Richelieu für den König ein Ballett Prospérité des Armes de la France, das von Allegorien erfüllt war. Die Götter traten annähernd vollzählig auf und tanzten mit dem Herkules Frankreichs[2]. Ein Londoner Ballett stellte die Weltkugel dar, auf der sich Aletheia, Atlas und die Musen ergehen. Die Völker Europas treten auf und produzieren sich in charakteristischen Tänzen[3]. Ähnliches gab es dann an den anderen Höfen Europas. Uns liegen Goethes Maskenzüge nahe. Da findet sich ein Aufzug der vier Weltalter. Zum Geburtstag der Herzogin am 30. Januar 1784 dichtete Goethe einen Planetentanz, in dem es heißt:

> An Deinem Tage reget sich
> Das ganze Firmament,
> Und was am Himmel Schönes brennt,
> Das kommt und grüßet dich,

so daß dem Dichterfürsten auch aut dem astralmythologischen Gebiet die Oberherrschaft gesichert ist. In der Bühnenanweisung heißt es u. a., daß die zwölf Himmelszeichen hervortreten und der Tierkreis sich bildet. Dann erscheinen die sieben Planeten, die von Merkur zur Feier des Tages aufgerufen werden. Sie bezeigen aber ihren Unmut, da die Sonne noch nicht aufgegangen ist. Bald aber naht diese mit ihrem Gefolge und sendet ihre wirksamsten Strahlen der Fürstin zu, worauf der feierliche Tanz beginnt, den die Planeten mit schönen Versen begleiten. Dann enthält auch der Faust manches für den Astralmythologen Erfreuliche. Schon im Vorspiel mahnt der Direktor das große und kleine Himmelslicht zu brauchen und mit den Sternen nicht zu sparen, dann schreite man den ganzen Kreis der Schöpfung aus, nämlich: Vom Himmel durch die Welt zur

---

[1] ib. 89.

[2] Cahusac III 11ff.

[3] ib. 29ff.

Hölle. Die Misterienbühne mit ihrer symbolischen Anlage hat hier vorgeschwebt. Der Gesang der drei Erzengel ist auch weniger theologisch als astral, und ebenso findet sich im zweiten Teil zum Schluß manches Entsprechende.

VI. Ballspiel.

Im Frühling zieht jung und alt aus enger Klause ins Freie und ergötzt sich an allerlei Lustbarkeit und Kurzweil. Gesang, Tanz und Spiel kommen zur Geltung und besonders eine Beschäftigung erfreut sich bei Kindern, aber auch bei Erwachsenen großer Beliebtheit, nämlich das Ballspiel. Es gehört zu den verbreitetsten aller Spiele und läßt sich fast bei allen Völkern nachweisen, liegen ihm doch selbst die Indianer Nordamerikas mit großem Vergnügen ob, die es ja sogar in Verbindung mit nächtlichen Tänzen ausüben[1]. In England ist noch jetzt zu Ostern der Handball sehr beliebt[2]. Die alten Nordländer pflegten das Ballspiel mehr als jedes andere, und aus der scherzenden Ausübung soll es bei zu starker Versenkung in die Parteivorteile wohl auch zu sehr ernsten Kämpfen gekommen sein[3]. Über das agonistische Spiel mag unten im Zusammenhang geredet worden. Nun aber findet sich, wie erwähnt, der Ballwurf hauptsächlich im Frühling und um Ostern herum. Fast überall in Norddeutschland wird zu Ostern der Ball geschlagen. In Landsberg a. W. feiert man am dritten Ostertag den Osterball. Man zieht auf eine Wiese vor der Stadt und spielt da. Zu Beginn des Festes wird ein Esel geputzt und ein Reiter daraufgesetzt, und so durchzieht man mit Jubel die Stadt. An anderen Orten ziehen die Burschen und Mädchen zwei Sonntage vor Ostern zum Hause neuvermählter Paare und spielen dort Ball[4]. Auch in Westfalen ist der Osterball bekannt[5].

[1] Ausland 1863, 721 ff.

[2] Reinsberg-Düringsfeld, Festl. Jahr 116.

[3] Paul, Grundr. d. german. Phil. III 452 f.

[4] Kuhn und Schwarz, Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche S. 372; Mannhardt, Baumkultus 471 ff., 488 ff., wo noch mancher bedeutsame Zug zu finden ist.

[5] Kuhn, Westfäl. Sagen II 148; Simrock, Deutsche Mythol.[4] 575.

In Schottland spielten vor der Reformation die Priester am Ostersonntag in der Kirche Ball, sie tanzten im Kreise herum, indem sie einander die Hände reichten[1]. Daß das Ballspiel im Kultus eine Rolle spielt, finden wir aber schon im Altertum[2]. Die Erfindung der Spiele, auch des Ballspiels schrieben die Lyder sich zu; anläßlich einer Hungersnot hätten sie zum Zeitvertreib die Spiele ersonnen, und jeden zweiten Tag mit ihnen verbracht, so daß sie die Not darüber zeitweise vergaßen[3]. Man wird das nicht ohne weiteres glauben, wenn die Lyder auch ihre Verdienste auf diesem Gebiete gehabt haben mögen[4], sondern eher an älteren Ursprung denken. Sonst werden die Lakedaimonier als Erfinder genannt[5].

Die Ballspieler hatten einen besonderen Herakleskult in Sparta[6]. Solon ermahnt den Anacharsis bei Lukian μὴ καταγελάσαι μηδέ ἐκείνων μηδὲ οἴεσθαι μάτην πονεῖν αὐτοὺς ὁπόταν ἢ σφαίρας πέρι ἐν τῷ θεάτρῳ συμπεσόντες παίωσιν ἀλλήλους[7]. Manche Ballspiele hatten wohl auch später noch einen symbolischen Charakter, z. B. das ἐπίσκυρος genannte, unserem Treibball vergleichbare Spiel[8], ferner die οὐρανία, obgleich da auch die sachliche Deutung ausreicht, weil der Ball dabei eben zum Himmel geworfen wurde[9]. In der Poesie ist die alte Bedeutung klarer, wenn z. B. Aphrodite bei Apollonios Rhodios dem Eros das Kinderspiel des Zeus verspricht:

καί κέν τοι ὀπάσαιμι Διὸς περικαλλὲς ἄθυρμα
κεῖνο, τό οἱ ποίησε φίλη τροφὸς Ἀδρήστεια
ἄντρῳ ἐν Ἰδαίῳ ἔτι νήπια κουρίζοντι

---

[1] Kuhn und Schwarz l. c. Auch schon zu Fastnacht wurde in Schottland Football gespielt.

[2] Handelmann, Volks- u. Kinderspiele. S. 86; Grasberger, Erziehung u. Unterricht im kl. Alt. I 84.

[3] Herod. I 94 φασὶ δὲ αὐτοὶ Λυδοὶ καὶ τὰς παιγνίας τὰς νῦν σφίσι τε καὶ Ἕλλησι κατεστεώσας ἑωυτῶν ἐξεύρημα γενέσθαι.

[4] ib. ἐξευρεθῆναι δὴ ὦν τότε καὶ τῶν κύβων καὶ τῶν ἀστραγάλων καὶ τῆς σφαίρης καὶ τῶν ἄλλων πασέων παιγνιέων τὰ εἴδεα πλὴν πεσσῶν. cf. Δ 141 ff.

[5] Athen. I 14 d, cf. Ann. of. the Brit. School 1903/4.

[6] Paus. III 14, 6: ἔστι δὲ ἄγαλμα ἀρχαῖον Ἡρακλέους, ᾧ θύουσιν οἱ Σφαιρεῖς.

[7] Luk. Anach. 38.

[8] Pollux, Onomast. IX 103 ff.; Grasberger, Erziehung I 89 ff.; Göpel, Beitr. z. Gesch. d. Ballspiels, Progr. v. Eberswalde 1909, 9.

[9] Göpel 9 f.

σφαῖραν ἐυτρόχαλον τῆς οὐ σύγε μείλιον ἄλλο
χειρῶν Ἡφαίστοιο κατακτεατίσσῃ ἄρειον.
χρύσεα μέν οἱ κύκλα τετεύχαται· ἀμφὶ δ' ἑκάστῳ
διπλόαι ἀψῖδες περιηγέες εἱλίσσονται.
κρυπταὶ δὲ ῥαφαί εἰσιν· ἕλιξ δ' ἐπιδέδρομε πάσαις
κυανέη. ἀτὰρ εἴ μιν ἑαῖς ἐνὶ χερσὶ βάλοιο,
ἀστὴρ ὣς φλεγέθοντα δι' ἠέρος ὁλκὸν ἵησιν[1].

Daß bei dem goldenen verzierten Ball, der wie ein Stern den Äther durchfliegt, nicht an ein gewöhnliches Spielzeug zu denken ist, bedarf keiner Ausführung. Es ist die Sonne oder das goldene Weltei[2] oder der empedokleische σφαῖρος[3], der hier durchschimmert. Wenn die drei Graien mit ihrem gemeinsamen Auge Fangball spielen, so ist das astral zu verstehen. Ebenso die zugeworfenen Äpfel in der Sage von Akontios und Kydippe, dem Erisapfel, Meilanion, Laodomeia usw.[4]. An die Graien erinnern noch die Augen der Lamia, ἐν ἀγγείῳ τινὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἔχουσαν ἀποκειμένους, ἔξω δὲ προιοῦσαν ἐπιτίθεσθαι καὶ βλέπειν[5], das fast die Vorstellung einer Brille erweckt, aber durchaus astral zu verstehen ist. Das gilt vielleicht auch von der Kugel der Tyche. Das praktische Ballspiel der Griechen geht uns hier nichts an[6]. Nur der zwölffarbige Ball sei noch erwähnt. Platon spricht von der Oberfläche der Erde und sagt, es solle πρῶτον μὲν εἶναι τοιαύτη ἡ γῆ αὐτὴ ἰδεῖν, εἴ τις ἄνωθεν θεῷτο, ὥσπερ αἱ δωδεκάσκυτοι σφαῖραι, ποικίλη, χρώμασι διειλημμένη[7]. Es gab also Bälle, die aus zwölf Lederstücken gebildet waren und die Sokrates l. c. mit der Erde vergleicht, er hätte auch den Himmel und den Tierkreis heranziehen können und hätte dann vielleicht das Richtige ganz getroffen, denn ein Rudiment aus uralter Zeit ist

---

[1] Ap. Rhod. III 132 sqq. Vgl. IV 948, wo ein Ballspiel ähnlich dem homerischen geschildert wird.

[2] Vgl. Winternitz, Ind. Litt. 194.

[3] Arist. Met. 1000b 3.

[4] Vgl. Gruppe 384, 7.

[5] Plut. de curios. 2. Vgl. Gruppe 770, 1; Stucken Astralmythen 60. Siecke, Drachenkämpfe 91 u. 96.

[6] Darüber vgl. Pollux l. c. u. Galen περὶ τοῦ διὰ μικρᾶς σφαίρας γυμνασίου. Mau bei Pauly-Wissowa u. Ballspiel u. besonders Göpel l. c.

[7] Phaed. 110 B.

vielleicht hier erhalten geblieben, denn einen Sinn wird die an sich doch nicht gegebene Zwölfteilung wohl gehabt haben[1].

Ballspielsagen finden sich aber auch sonst. Makk. 2, 4, 14 erscheint das Ballspiel als eines der heidnischen Greuel, mit denen man Israel verderben will. Es schimmert wohl von der alten Bedeutung des Balls etwas hindurch, wenn das Spiel so sehr als heidnisch verpönt wird, doch werden alle Spiele verurteilt. Ein armenisches Analogon bringt Stucken S. 544.

Besonders vieles bietet das vorkolumbische Amerika. Zu den Spielgeräten eines mexikanischen Gottes gehört der Federspeer mit dem Ball, der mit dem Pfeil getroffen werden muß[2]. Man kann dabei an ein Pekinger Fest denken, bei dem der Hof und das Volk sich zusammenfinden, und ein Lederball von den Reitern mit Ballstöcken aufgefangen werden muß[3]. Ostasien hat ja verschiedentlich über den großen Ozean hinüber Einfluß geübt. In einem Mythus Mittelamerikas wird erzählt: Die Mexikaner zogen unter der Führung des Sonnengottes nach Coatepec, wo sie auf Geheiß des Gottes eine Stadt bauen und in deren Mitte für ihn einen Ballspielplatz anlegen[4]. Man fühlt sich an die antiken Sagen von den Kolonen und Ktisten erinnert. Der Ballspielplatz (tlachtli) war genau nord-südlich orientiert. Der Ball wurde von den Längsseiten des Platzes geworfen und mußte möglichst durch Löcher in zwei durchbohrten Steinen fliegen. Ob Sagen von guten Pfeilschüssen wie die τόξου θέσις u. a. hiermit zusammenhängen, ist ungewiß. Das Ganze mutet astral an. Preuß erkennt darin den siegreichen Lauf der Sonne, die im Osten auftauchend die Sterne besiegt und verjagt[5]. Ganz klar ist der aztekische Volksglaube, demzufolge Sonne und Mond Bälle sind, mit denen die Götter spielen. Nach australischer Anschauung werden beide Bälle im Osten

---

[1] Der Vergleich der Erdoberfläche mit dem Ball findet sich auch Sen. quaest. nat. IV 11, 3; cf. Göpel 7.

[2] Cushing, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1895, 3 f.

[3] Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1901, 71 f.

[4] K. Th. Preuß, Globus 1905, 136.

[5] l. c. u. Ztschr. d. Ges. f. Erdkunde 1905, 362 ff. Vgl. auch Seler, Abhandlungen II 1027 f. u. 1061 u. Altmexik. Stud. 110.

aufgeworfen und von Leuten in Westen aufgefangen[1]. Wichtig ist es auch, daß der mexikanische Tezcatlipoca als Ballspieler auftritt und schwarz und rot erscheint, was man auf seine Mondnatur bezogen hat[2].

Noch einiges zur germanischen Sage. Zur Zeit der Tag- und Nachtgleiche saß im Mansfeldischen ein Mann am Wege um zu ruhen. Da sah er auf einmal vor sich einen schönen Garten mit einem Schloß. Eine grüngekleidete Jungfrau erschien und verschwand im Schloß. Dann standen neun Kegel da. Sechs Herren erschienen und warfen mit Kugeln nach den Kegeln. Eine Stunde währte das Spiel, dann verschwand alles[3]. Die Deutung dieses mythologischen Rätsels wird dem Leser nicht zu schwer fallen.

Das beruht offenbar auf der Ähnlichkeit des Balls mit der Sonne, dem Sonnenball. Weshalb sonst gerade im Frühling dieses Spiel? Wenn man die Sonne mit einer Scheibe, einem Rade, einem Schilde vergleicht, weshalb nicht mit der ihr ähnlichsten Gestalt, dem kugelförmigen Ball? Man hat den Osterball mit den drei Freudensprüngen der Sonne, die diese zu Ostern tun sollte, in Verbindung gebracht[4], und tatsächlich wird das Ballspiel nichts anderes bedeuten als den Himmelslauf der Sonne[5]. In dem dänischen Liede von Jung Svendal wird erzählt, daß der Held Ball spielen wollte. Aber der Ball flog in den Jungfrauensaal, er sucht ihn und ihm wird die Aufgabe gestellt, eine Jungfrau zu erlösen[6]; die erlöste Jungfrau ist die von Winterstarrheit befreite Natur, der Jüngling der befreiende Frühling; der Ball fällt in dem Jungfrauensaal, d. h. die Sonne befreit die Erde. In dem Märchen vom Froschkönig[7] sitzt die Königstochter im Walde, nimmt eine goldene Kugel, wirft sie in die Luft und fängt sie wieder auf. Einmal aber fällt die Kugel

[1] Ehrenreich, Mythen u. Legenden 34, 2 u. 24. cf. Stucken 520, 1 u. 544.

[2] Siecke, Hermes der Mondgott 79 f., cf. 75 f.

[3] Größler, Sagen aus Mansfeld 52.

[4] Simrock l. c. 575.

[5] Wislicenus, Symbolik von Sonne und Tag, Zürich 1867 S. 31 f.

[6] Wislicenus l. c.

[7] Wislicenus l. c. 32; Grimm, Märchen 1.

in den Brunnen, und die Königstochter ist untröstlich. Der Frosch bringt ihr die Kugel wieder herauf. Er selbst gibt sich als Königssohn zu erkennen, der nur so lange verzaubert im Brunnen gesessen hatte. Wie Svendal die Jungfrau, erlöst hier die Königstochter den Prinzen, es ist immer die neue Natur, die zugleich mit dem Sonnenball aus der Verzauberung erwacht. Der Brunnen ist das Meer, in dem die Sonne untergeht. An eine ähnliche Geschichte aus Schottland erinnert Wislicenus S. 32, der auch noch auf einige deutsche Märchen hinweist; z. B. auf den Eisenhans, in dem auch ein goldener Ball vorkommt, der in den Käfig des wilden Mannes fällt, sowie ein Brunnen, der jeden in ihn hineinfallenden Gegenstand vergoldet. Man denkt an den Midasfinger. Das Motiv des abirrenden Balles findet sich auch in ganz anderen Gebieten, z. B. in der Cirissage (Maaß, Orpheus 47 Anm.) und bei den Ozeaniern. Auf Samoa erzählt man von den neun Kindern, die nach den Zahlen von eins bis neun genannt sind und die noch eine Schwester Sina haben, die dem Speer am weitesten wirft, bis bis er in die Höhle des Krokodils fällt usw. (Frobenius, Zeitalter 71.) Sie wird auch gefangen und endlich von dem letzten der zu Hilfe eilenden Brüder erlöst. Es handelt sich offensichtlich um einen Gestirn- vielleicht einen Mondmythos. In etlichen Sagen wird erzählt, daß Riesen sich große Kugeln über einen Strom zuwerfen. Die Kugel fällt einmal zu Boden, und es entsteht eine große Erdöffnung. Oder die Steine schlagen in der Luft aneinander und bleiben im Tale liegen.

Besonders interessant waren die Sagen vom mißlungenen Ballwurf, der zur Erlösung eines Unglücklichen, Verzauberten führte, der zum Lebensglücke zurückkehrt. Wem fiele nicht der mißlungene Ballwurf in Scheria ein? Das Spielzeug fällt in den Strom, aber durch das Geschrei der Mädchen hierüber aus tiefem Schlaf geweckt, tritt Odysseus hervor und kehrt zum Licht und Leben zurück.

Auch die Worte Ballade und Bajadere = Baladeyra sind vielleicht aus diesem Zusammenhang zu erklären.

VII. Agon.

Am Eingangstor aller Mythologien steht ein großer Kampf, in dem die Urkräfte der Welt miteinander gewaltig um Sieg, um Herrschaft ringen, und aus dem die Lichtmacht triumphierend hervorgeht, um dem großen Chaos ein Ende zu setzen und den Kosmos, die geordnete, beruhigte Welt aufs neue zu gründen. Es ist der ewige Naturstreit, der sich darin offenbart; ist Marduk Licht, Tag, Frühling, so ist Tiâmat Dunkelheit, Nacht und Winter. Wenn nun im Kultus alle großen Naturvorgänge dargestellt oder nachgeahmt werden, wäre es geradezu wunderbar, wenn das Motiv des Kampfes hier nicht auch Vertretung gefunden haben sollte. Und in der Tat ist dies in hohem Grade der Fall, besonders aber hat die Vorstellung vom Kampf zwischen Sommer und Winter immer stark auf die Phantasie gewirkt und den mannigfachsten mythologischen Niederschlag gefunden.

In der Bibliothek Assurbanipals fand sich ein Fragment, in dem es hieß: Es wehklagten die Gattinnen, es antworteten die Freunde [1]. Also der dialogische Klagegesang, der teilweise ein agonistisches Element aufweist, besonders in der späteren Entwickelung, z. B. bei den Griechen — man denke nur an Aischylos' Perser, wo das Unglück um die Wette beklagt wird u. ä. — reicht in das alte Babel hinauf.

Auch der jüdische Kultus hat Entsprechungen, wenn z. B. Priester Sonne und Mond darstellen [2]. In der jüdischen Agada heißt es einmal: Zwischen Sonne und Mond sei einmal ein Wettstreit ausgebrochen; jedes sagte zum anderen: Ich bin größer als du, und es war kein Friede unter ihnen. Da wurde das eine Licht größer gemacht als das andere, damit der Streit aufhöre [3].

---

[1] A. Jeremias, Hölle und Paradies [2] 11. Vgl. Zimmern, AO VII 3, 25 cf. 22. Weber, Lit. d. Babyl. 173. Vgl. A. Jeremias, Monotheistische Strömungen 29,2.

[2] Euseb. praep. ev. III p. 117. Creuzer, Symbolik III 446f. Bähr, Symbolik II 151.

[3] Wünsche, Salomos Thron 43. Vielleicht kann auch der Vergleich zwischen Moses und Joseph hier erwähnt werden, Wünsche, Lehrhallen 124. Vgl. auch Dalman, Palästin. Divan 89ff. 200ff. 288. Sukka-Traktat III 135 Goldschmidt u. a.; cf. mein Philos. Gespr. 58ff.

Auch an den Wettlauf der Pferde in arabischer Sage, den Winckler treffend gedeutet hat, ist hier zu erinnern. Es ist der Lauf der Planeten, der zur Darstellung kommt[1]. Brockelmann Arab. Lit. 69.

In Papremis standen die Priester mit Holzkeulen am Eingang zum Sonnentempel. ἄλλοι δὲ εὐχωλὰς ἐπιτελέοντες πλεῦνες χιλίων ἀνδρῶν ἕκαστοι ἔχοντες ξύλα καὶ οὗτοι ἐπὶ τὰ ἕτερα ἁλέες ἑστᾶσι. Das Götterbild ist am vorhergehenden Tage aus seinem Tempel in ein anderes Heiligtum gebracht worden. Ein Teil der Priester zieht den Wagen mit dem Idol zum Tempel zurück, οἱ δὲ οὐκ ἐῶσι ἐν τοῖσι προπυλαίοισι ἑστεῶτες ἐσιέναι, οἱ δὲ εὐχωλιμαῖοι τιμωρέοντες τῷ θεῷ παίουσι αὐτοὺς ἀλεξομένους. ἐνθαῦτα μάχη ξύλοισι καρτερὴ γίνεται, κεφαλάς τε συναράσσονται, καὶ ὡς ἐγὼ δοκέω, πολλοὶ καὶ ἀποθνήσκουσι ἐκ τῶν τρωμάτων[2]. Die Deutung gibt Herodot auch: In dem Tempel wohne die Mutter des Ares, καὶ τὸν Ἄρεα ἀπότροφον γενόμενον ἐλθεῖν ἐξανδρωμένον ἐθέλοντα τῇ μητρὶ συμμῖξαι καὶ τοὺς προπόλους τῆς μητρὸς οἷα οὐκ ὀπωπότας αὐτὸν πρότερον οὐ περιορᾶν παριέναι ἀλλ᾽ ἀπερύκειν, er aber habe aus einer anderen Stadt Hilfe geholt und sei mit Gewalt eingedrungen. ἀπὸ τούτου τῷ Ἄρει ταύτην τὴν πληγὴν ἐν τῇ ὁρτῇ νενομικέναι φασί[3]. Der kultische Agon ist scharf ausgeprägt und die oidipodeische Deutung trägt zur Festigung der astralen Interpretation bei[4].

Um an vorhin Besprochenes anzuknüpfen, das Ballspiel selbst, dessen Beziehung zum Sonnenlauf unverkennbar ist, erscheint häufig in der Form des Kampfes, und zwar schon in recht alter Zeit. Die Ballspieler in Sparta, die dem Herakles besonders opferten[5], gerieten wohl auf dem Theater aneinander und bearbeiteten sich da kräftig[6]. Die antiken Tänze und

---

[1] Winckler MVAG 1901, 175 ff., cf. A. Müller, Islam I 5 und Brockelmann, Arab. Lit. 23.

[2] Herod. II 63.

[3] Her. II 64.

[4] cf. Wiedemann, Her. II S. 265. Mélanges Nicole 574, Erman, Äg. 378.

[5] Paus. III 14,6.

[6] S. o. S. 148.

Spiele waren meist agonistischer Natur[1] und wenn die Αἰθίοπες — καὶ πολεμοῦντες σὺν ὀρχήσει αὐτὸ δρῶσι· καὶ οὐκ ἂν ἀφίῃ τὸ βέλος Αἰθίοψ ἀφελὼν τῆς κεφαλῆς — εἰ μὴ πρότερον ὀρχήσαιτο καὶ τῷ σχήματι ἀπειλήσειε καὶ προεκφοβήσειε τῇ ὀρχήσει τὸν πολέμιον[2], so greifen hier eben Spiel und Ernst ineinander, die mimische Nachahmung des Naturkampfes wird mit dem menschlichen Vorgang in Verbindung gesetzt.

Am Tage der Aufrichtung des Osirispfeilers, bei dem die Wiederbelebung des Gottes symbolisch zur Darstellung kam, fanden Kulthandlungen statt, deren Sinn uns, nach Erman wenigstens, entgeht. Er schreibt[3]: Ein Teil der Menge tanzte und sprang; andere gingen aufeinander los, und der eine rief: Ich habe den Horus ergriffen! wieder andere Haufen prügelten sich mit Stöcken und Fäusten, sie stellten Leute der beiden Städte Pe und Dep vor, aus denen die alte Hauptstadt Buto bestand. Und endlich wurden vier Herden von Ochsen und Eseln viermal um die Stadt getrieben (l. c.). Über das Ergreifen des Horus ist noch unten zu reden. Der Kampf stellt eben den Agon zwischen Winter und Sommer, wenn man will, auch zwischen Tag und Nacht, heller und dunkler Mondhälfte usw. dar. Man wird an römische Luperkalienbräuche erinnert. (S. u.). Das Herumtreiben der Herden ist aber die gewöhnliche Amphidromie.

Im Mythos von Etasa[4] erscheint Indra im Wettstreit mit dem Sonnengott. Das Roß Etasa läuft um die Wette mit den goldgelben Rossen des Surya. Der Gott hat zunächst einen Vorsprung, aber Indra weiß ihn aufzuhalten, jener verliert ein Rad von seinem Wagen. Etasa nimmt es auf und setzt es wieder an seine Stelle, gewinnt dann seinerseits einen Vorsprung und siegt endlich[5]. Oldenberg meint, der Versuch einer

---

[1] Vgl. Das Himmel- und Höllespiel. Winckler, Babylon. Kultur 53, s. auch vorher. Übrigens dürfte auch der Jakobskampf (Gen. 32,23, vgl. 32, 2,3) als Frühlingsmythos aufzufassen sein oder ist wohl auch schon neuerdings so gedeutet worden. Vgl. Gunkel z. d. St.

[2] Lukian π. ὀρχήσ. 18.

[3] Äg. Rel. 54.

[4] Rgv. V 29,5.

[5] Oldenberg, Rel. d. Veda 169.

Erklärung sei kaum zu wagen (l. c.). Er ist inzwischen gewagt worden, indem man den Wettlauf von Sonne und Mond in dem Mythos erkannte[1]. Man entsinnt sich des arabischen Pferderennens und denkt an Wincklers Erklärung aller derartigen Züge. Ob man mit ihm an die Planeten oder an andere Gestirne denkt, ist zunächst belanglos. Die astrale Grundlage darf als sicher hingestellt werden. Nun erklären sich auch die homerischen Wettkämpfe für die Toten. Diese treten in die Himmelsregion ein, mischen sich selbst unter die Gestirne und ihr Wandel am Himmel wird durch irdische Nachahmung der Sphärenbahnen dargestellt. Jedes Pferderennen auch in neuerer Zeit greift nach Wincklers plausibler Vermutung auf jene Vorstellungen zurück. Erinnert sei noch an den römischen Karneval, bei dem z. B. Goethe noch die Pferde über den Corso laufen sah. Aus dem Vedakreis ist noch Indras Wettfahrt mit Ushas zu nennen, bei dem der Wagen der Morgenröte zertrümmert wird[2]. Als Teil des Zauberrituals erkennt Oldenberg das Wettrennen doch an[3]. Der Soma erscheint selbst als Rennpferd und stellt dann die Sonne dar[4].

Vgl. E. Windisch in: Festgruß für Roth, E. indische Wettfahrt; Zimmer, Altind. Leben 291 f. Hillebrandt, Ved. Myth. I 287 und 478; Schröder, Mimus, 346ff.

Bei einem indischen Opferfest kämpfen ein Arier und ein Çudra um ein weißes rundes Stück Fell, welches nach Angabe der alten Kommentare schon die Sonne darstellt. Der Çudra läßt das Fell los, der Arier schlägt ihn mit diesem nieder. Dann wird noch ein Kuhfell mit Pfeilen durchschossen, und Mädchen führen einen Tanz um ein Feuer auf[5]. Das erinnert an das oben erwähnte ägyptische Fest, bei dem auch ein Scheinkampf ausgeführt wird (S. 154), sowie an römische Luperkalienbräuche (s. u.) und bedeutet den Himmelskampf. — Erinnert sei dann

---

[1] Siecke, Indras Drachenkampf, Progr. 1905, S. 5.

[2] Oldenberg l. c.

[3] l. c. 506.

[4] Pischel, Ved. Stud. 172, cf. Geldner, ib. 120. Vgl. auch, was bei Holwell-Kleucker, Hindostan u. Bengalen 302f. über Wettkämpfe berichtet wird.

[5] Oldenberg l. c. 444f

noch an Krischnas und Ramas großen Ringkampf, von dem in Vischnupuranam erzählt wird[1]. Aber nicht nur mit konkreten, sondern auch mit geistigen Waffen wird gekämpft. Zu großen Redetournieren kamen die Brahmanen zusammen[2]. Der reiche Opferer veranstaltet einen Sängerwettstreit[3] und der Agon findet statt[4]. Der Sieg ist für die Bewerber oft Lebensfrage, den Sieger lohnen Kühe mit goldbehängten Hörnern[5].

In den Upanischaden finden sich auch Redekämpfe, die der Besiegte mit dem Leben büßt, indem ihm der Kopf in Stücke springt[6]. Einmal wird die Frage selbst als eine Beleidigung von dem Gefragten aufgefaßt, weil damit in göttliche Dinge eingegriffen wird, und er muß sterben. Vor der Disputation werden oft Warnungen geäußert, wie: Frage nicht zuviel, damit dir der Kopf nicht berste. Mancher Wortkämpe wurde schon beim Beginn des Streits als moriturus beklagt oder wie Luther von Frundsberg bedauert. Wortkämpfe mit tödlichem Ausgang finden sich auch in der jüdischen Literatur[7].

S. auch Ind. Stud. X 118. Hillebrandt, Rom. F. V 337. Arch. f. Religionswiss. 1905, Beiheft 83, 98f. Deußen, Geheimlehre 35.

Das Wortgefecht bewegt sich oft in den Formen eines wirklichen Zweikampfs und Ordals[8]. Auch das klassische Epos kennt den Agon, wie das Gespräch zwischen Vater und Sohn über brahmanische und asketische Ziele u. a.[9]. Auch mit Rätseln bekämpften sich die Brahmanen, und es ist sehr verkehrt, den kultischen und z. T. noch tieferen Sinn der Rätsel zu leugnen. Es sind eigentlich kultische Katechisationen, wie sie sich auch

---

[1] Paul, Krischnas Weltengang 70ff.

[2] Vgl. Pischel-Geldner, Ved. Stud. I 243ff., II 1ff., Weber, Sitzungsber. BAW 1868, 92 über den buddhistischen Juwelenkranz der Fragen und Antworten. Gunkel, Gesch. Isr. in Hinnebergs Kultur d. Gegenwart I 7, 82.

[3] Oldenberg l. c 6.

[4] Deußen, Gesch. d. Phil. I 2, 194.

[5] Oldenberg, Buddha 35.

[6] Deußen, Geschichte d. Phil I 2, 81. Lassen, Ind. Altert. I 480ff. Oldenberg, Buddha 19 u. 71. Stucken 489, 637. Bertholet, Buddhismus 17. H. Oertel in Kochs Studien z. vgl. Lit. 1908, 121 u. m. Ausf. Rh. Mus. 1904, 215.

[7] Oertel l. c. 122. Hausrath, Neutestamentl. Zeitgesch. IV 47a. Vgl. m. Phil. Gespr. 59ff.

[8] Winternitz, Ind. Lit. 199. Phil. Gespr. 63f.

[9] Winternitz 360.

im Totenbuch, auch in der Edda finden[1], und erst spät nahmen sie die eigentliche Form des Rätsels an. Im Gebiet der Allegorie spielt der Agon auch eine Rolle, wie z. B. der Streit zwischen Geist und Rede, die sich gegenseitig ihre größeren Verdienste plausibel machen wollen[2]. In volkstümlichen Schichten sind noch ähnliche Agone, etwa den Schnadahüpfeln vergleichbar, vorhanden[3].

Vgl. Oldenberg, R. d. V 212. Winternitz l. c. 297. Weber, Sitzungsb. BAW 1868, 92. Gunkel, Kult. d. Gegenw. I 7, 82. Horn, Kult. d. Gegenw. I, 7, 237 und besonders Wolfgang Schultz, Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise, gesammelt u. bearbeitet, I. Teil: Die Rätselüberlieferung. Mytholog. Bibliothek III, 1.

Agonistisches ist in Persien, dem Lande des Dualismus, natürlich heimisch, wo schon die Himmelsscharen sich feindselig gegenüberstehen[4]. An Wettrennen mit Wagen und Pferden usw. fehlte es nicht[5].

Zu erinnern wäre auch an die persischen Wettstreitgedichte, die aus Arabien stammten und den europäischen Tenzonen vergleichbar sind. (Dazu vgl. Ethé Verhandl. d. IX. Or.-Kongr. 1882 II 48). Der persische Dichter Asadî hat die Form besonders ausgebildet und Wettstreite zwischen Himmel und Erde, Lanze und Bogen, Nacht und Tag, Arabern und Persern behandelt[6]. Auch an Scheich Hilâlis Wettstreit von Pfeil und Bogen kann man denken. Daß die Heimat solcher Wettgesänge eigentlich Arabien sei, wurde schon erwähnt, es gibt eine Fülle von literarischen Belegen dafür[7]. Man denke auch an den Wettlauf der beiden Brunnen al Çafa und al Marfa[8] oder an den Wettstreit der Monate[9], des Weizens mit dem Golde[10],

[1] Vgl. Rhein. Mus. 59, 215, 3, Winternitz 160, Golther, Mythol. 626.

[2] Winternitz 188.

[3] Chattopadhyâya, Indische Essays 54.

[4] Spiegel, Eran. Altert. II 143.

[5] Geiger, Ostiran. Kultur 353.

[6] Horn, Pers. Lit. 113.

[7] z. B. bei Socin, Divan aus Zentralarabien 67 ff. Brockelmann, Arab. Lit. 69.

[8] Wellhausen, Reste 72, 106.

[9] Lidzbarski, Gesch. u. Lieder aus neuaram. Handschr. 300.

[10] l. c. 304.

zwischen Becher und Krug[1], Feder und Schwert u. a.[2]. Auch die Türken haben Ähnliches. Fuzûlî dichtete im 16. Jahrhundert nach berühmtem Muster seinen Wettstreit zwischen Wein und Opium[3].

Im fernen Osten, in China finden an bestimmten Tagen Pferderennen zur Feier der Geburt eines Gottes statt[4], also auch wohl in obigem Sinne. Auch Wettschießen wurden veranstaltet[5]. Beim Drachenbootfest fuhren illuminierte Boote um die Wette[6].

Für Japan werden besonders Sängerkriege bezeugt, in denen Männer oder Frauen miteinander um den Preis rangen. Vgl. Okasaki, Japan. Nationalliteratur 40.

Die Indianer haben ebenfalls ihre Agone, z. B. den zwischen dem alten und neuen Vegetationsgott[7]. An den Wettlauf zweier Tiere kann man noch erinnern[8].

S. Boas Indianersagen 203 ff., 363. Schurtz 527.

Selbst die Grönländer ermangeln nicht, sich mit Spottliedern gegenseitig mehr oder weniger die Wahrheit zu sagen[9].

Das griechische Material ist sehr groß. — Nicht hierher gehört wohl, um das vorwegzunehmen, eine versprengte Tradition, nach der Apollon mit Zeus um Kreta gestritten habe[10], was sich als Nachklang aus alten Kämpfen der beiden Kulte genügend erklärt[11]. Bei dem Streit Athenes mit Poseidon wird es sich ähnlich verhalten, wenn die Sachlage hier auch weniger durchsichtig ist. Immerhin sind doch frühe Nachrichten von göttlichen Wettkämpfen vorhanden.

---

[1] ib. 309.

[2] Phil. Gespr. 59 ff.

[3] Horn, Türk. Lit. 270. (Kultur der Gegenw. I 7.)

[4] Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1901, 64.

[5] ib. 9, 70, 84, 92.

[6] Heigl, Chinas Religion 160, cf. auch, was Planck Bayer. Ak. 1868. 222 über Bogenwettkämpfe beim Gastmahl berichtet.

[7] Preuß, Archiv f. Anthropol. 1904, 106.

[8] Ehrenreich, Mythen und Legenden 72.

[9] Schurtz, 530.

[10] Cic. nat. deor. III 57: Corybantis filius natus in Creta, cuius de illa insula cum Jove ipso certamen fuisse traditur.

[11] Vgl. Aly, Der kretische Apollonkult S. 49.

Der literarische Agon findet sich bei Homer. Daß der homerische Dichter des Wertes der Beredsamkeit sich voll bewußt ist, beweist der Vergleich, den Antenor zwischen Odysseus und Menelaos[1] anstellt, und überhaupt die Gestalt Nestors. So wird man nicht ganz fehlgehen, wenn man in dem Dialog Achilleus' mit Agamemnon im A eine Probe bewußter epideiktischer Rhetorik erblickt. Man könnte auch an die Wechselreden denken, die dem Zweikampf vorauszugehen pflegen, und für die für später zu erhoffende Untersuchung über indisch-griechische Zusammenhänge auf epischem Gebiet käme dieser Punkt vielleicht ganz besonders in Betracht. Die langen Vorstellungen in den Λιταί lassen sich hier auch anführen, ebenso die Auseinandersetzung zwischen Priamos und Achilleus, wie denn die homerische Rhetorik noch einer Darstellung bedarf. Zu bemerken wäre dabei, daß die Odyssee auf diesem Gebiet sehr zurücktritt, auch wo der Gegenstand, wie im zweiten Teil besonders, Gelegenheit dazu bot. Leidenschaftliches Pathos, das den ganzen Menschen von Grund auf erschüttert zeigt, findet sich in der Ilias weit mehr als in der Odyssee, die mehr auf Humor gestimmt die Macht des Wortes mehr nach der Richtung des Spottes und der Ironie erscheinen läßt. Aus dem Kyklos ist dann noch der Agon zwischen Aias und Odysseus zu erwähnen, den wohl nicht erst späte Rhetorik zum Gegenstand ihrer Übungen machte.

Homer selbst tritt in der bekannten Überlieferung dem Hesiodos im Agon gegenüber[2]. Zur Totenfeier seines Vaters beruft König Ganyktor die bedeutendsten Zeitgenossen nach Chalkis. Von den Kampfrichtern wird nur Paneides genannt, der als Bruder des Verstorbenen erscheint. Also es sind Leichenspiele, deren Bedeutung vorher besprochen wurde, (cf. noch Rohde, Psyche 141. Herod. I 167. Müller-Deecke, Etr. II 220ff., 270ff. Plato legg. XII 947E.) und als Richter erscheint der Allwissende. Es beginnt die Katechisierung Homers durch Hesiod, wie das auch im Totenbuch, in den Veden und

---

[1] Γ 204ff.

[2] Westermann, βιόγρ. 36,62, cf. Nietzsche, Act. soc. phil. Lips 1872,1ff. u. Rhein Mus. 25,528; Rohde, Rh. Mus. 36, 566f. Busse, Rh. Mus. 1909, 108ff.

in der Edda wiederkehrt[1]. Hesiod siegt, und es wird dann sein Ende geschildert, das wieder ähnlich dem des Arion mythologisch ausgestattet ist, (s. Bethe b. P.-Wissowa I, 1,869), und den astralen Fluthelden zeigt. Der Dialog der beiden Dichter gemahnt auch an Rätselwetten, wie sie nicht nur bei den Griechen[2], sondern in der Erzählung von der Königin von Saba, bei den Indern, Germanen u. a. begegnen[3]. (Athen X 457E) Man kann auch an die Agone zwischen Kalchas und Mopsos in Hesiods Melampodie denken. (cf. Strabo 14,642. Wilam. Hom. Unters. 78, Antig. 295. Reich I 659, Susemihl 257, Anm. Usener Fluts. 195.).

Auch der Wettstreit zwischen Kithairon und Helikon, den Korinna beschrieb, ist zu erwähnen[4]. Wenn Praxilla den Adonis in der Unterwelt die Frage τί κάλλιστον καταλιπὼν ἥκοι beantworten läßt, ἥλιον καὶ σελήνην καὶ σικύους καὶ μῆλα (Zenob. Paroem. IV 21), so gehört das in das Gebiet der schließlich auf Kultobservanz beruhenden Prüfung und steht jenen Agonen wenigstens nicht ganz fern, in denen auch solche Rätselfragen aufgeworfen werden.

Agone wurden frühzeitig in Delphoi veranstaltet, wenn auch die ersten Sieger Chrysothemis, Philammon und Thamyris der Sage angehören[5]. Alt ist auch der spartanische Kitharoedenagon, der an den Karneien stattfand[6]. cf. auch Usener Rh. Mus. 29, 47f.

[1] Rhein. Mus. 59, 215.

[2] cf. Häberlin Carmina figurata. Ohlert, Rätsel u. Gesellschaftssp. d. a. GriechenS. 19, Meyer, bei Pauly-Wissowa s. agones I, 1,837. Vgl. noch Rohde Rh. Mus. 36,511. Ed. Meyer Hermes 27,377ff. Zielinski, Philol. 47,25ff. Holm, Gesch. Siciliens II 306. Wolfg. Schultz, Rätsel a. d. hellen. Kulturkreis; Gerhardt, Phoinix v. Kolophon 196f. u. 274.

[3] Wilam. Klassikertexte V 2,59.

[4] Wilamowitz, Berliner Klassikertexte V 2,47. cf. Rodenwaldt, Pompejan. Wandgem. 157, auch Helbig Hom. Epos 348ff. S. auch Klio III 395. Übrigens findet sich in einem spätjüdischen Traktat, dem „Midrasch der zehn Worte“ noch eine dem obigen Wortstreit von Kithairon und Helikon ähnliche Stelle. Der Heilige sucht einen Berg, der würdig sei, die Thora auf ihn zu geben; keiner war so würdig wie der Sinai. Dieser hatte sich nämlich selbst erniedrigt. Als er sah, daß der Berg Hermon und der Berg Sirjon sich miteinander stritten, der eine sprach: Auf mir soll er wohnen!, der andre aber sprach: Mit nichten, auf mir soll er wohnen!, als der Sinai sah, wie sie miteinander stritten und sich selbst erhoben, da erniedrigte er sich selbst usw. Wünsche, Lehrhallen IV 77.

[5] Paus. X 7,2 Bergk, Gr. Lit. II 148.

[6] Belege bei Christ.-Schmid, Gr. Lit. 137f.

Zu den musischen Agonen gehören dann die dramatischen Wettkämpfe. In der Tragödie wie in der Komödie ist das agonistische Element so stark vertreten, daß es kaum des Hinweises bedarf. Die Stichomythien, die Wechselgesänge wie am Schluß der Perser, die Redekämpfe bei Aristophanes, Euripides usw. gehören dahin[1]. Es bedart das keiner Ausführung.

Über die mutmaßliche Bedeutung der hippischen Agone ist schon geredet worden. Alle Agone des Epos sind mit Leichenfeiern verbunden[2]. Später noch befahl die Pythia den Agyllaiern, die getöteten Phokaier durch gymnische und hippische Agone zu feiern[3]. Auch Platon verlangt für die Toten κατ᾽ ἐνιαυτὸν ἀγῶνα μουσικῆς καὶ γυμνικὸν ἱππικόν τε[4], und in historischer Zeit fand das immer wieder Nachahmung[5]. Auch an besonders festliche Opfer schlossen Agone sich an, z. B. die σωτήρια in Delphoi[6] u. a.[7], ebenso an Siegesfeste, z. B. nach der Schlacht bei Plataiai[8], an Hochzeitsfeiern, Geburtstage der Herrscher, Thronbesteigungen u. a.[9]. Es ist immer der Beginn eines frohen Zustandes, der durch diese Symbolik gefeiert wird, wie eben die Gestirne ewig den hohen Lauf über den Horizont beginnen und vollenden, vgl. dagegen Schwartz, Charakterköpfe 13 ff. In Elis wurde der Hera ein Wettlauf von Jungfrauen veranstaltet: ὁ δὲ ἀγών ἐστιν ἅμιλλα δρόμου παρθένοις. Sie liefen da nach dem Alter geordnet in drei Gruppen, wobei die rechte Schulter entblößt war[10]. Es sollte das eine Erinnerung an Hippodameias Wettlauf sein[11].

In Lakonien fand sich der Hain eines Heros, ὃν τῆς ὁδοῦ τῆς ἐς Σπάρτην Διονύσῳ φασὶ γενέσθαι ἡγεμόνα[12]. Ihm opferten die

[1] Phil. Gespr. 59 ff.
[2] Rohde, Psyche 141.
[3] Herod. I 167. Vgl. d. Art. Agones von Reisch bei Pauly-Wissowa.
[4] Legg XII 947 E.
[5] Belege bei Reisch 841.
[6] Dittenberger, Syll. 149.
[7] Reisch 842.
[8] Paus. IX 2,4.
[9] Belege bei Reisch l. c.
[10] Paus. 5,16,3.
[11] Hierüber vgl. Siecke, Mythol. Briefe 161.
[12] Paus. III 13,5.

Dionysiaden und Leukippiden. τάς δὲ ἄλλας ἕνδεκα, ἃς καὶ αὐτὰς Διονυσιάδας ὀνομάζουσι, ταύταις δρόμου προτιθέασιν ἀγῶνα. δρᾶν δὲ οὕτω σφίσιν ἦλθεν ἐκ Δελφῶν (l. c.). Die Zahlangabe spricht für unsere Auffassung.

Ein attische Sage berichtet, der Boioterkönig Xanthos habe einst mit dem Neliden Melanthos um einen Streifen attischen Landes gekämpft. Hinter Xanthos erschien eine schwarze Gestalt, Melanthos errang den Sieg[1]. Usener fand (l. c.) schon die Deutung auf Tag und Nacht. Wegen der hinter Xanthos, dem Blonden, erschienenen dunklen Gestalt könnte man vielleicht auch an die helle und dunkle Mondhälfte denken. Die Sage findet sich in anderen Landschaften ähnlich (l. c.). Wenn Usener urteilt, daß diese Sagen vom Kampf des Schwarzen wider den Blonden nur die Deutung auf den siegreichen Einzug des Winters zulassen, so ist das zuviel gesagt. Er erinnert auch an die Brüder Argos und Melas, deren Namen vielleicht auf den Mond Bezug haben, zumal ja in die Phrixossage, in die sie gehören[2], vielfach Mondmotive hineinspielen[3]. Die Legende des heiligen Demetrios, des Schutzheiligen von Thessalonike, interpretiert Usener in überzeugender Weise[4]. Der Zirkuskampf zwischen dem Athleten Lyaios und Nestor beruht nach ihm auf einem heidnischen Agon zwischen Sommer und Winter, das einzelne muß man bei ihm nachlesen. Ein astraler Kern ist wohl jedenfalls nachgewiesen. Zu gedenken war dabei freilich an den Zirkuskampf des Krischna im Vischnupurana; das boiotische Paar Nykteus und Lykos und seine arkadisehe Entsprechung Lykaon und Nyktimos, die sich gegenseitig ablösen, deuten auch auf Tag und Nacht hin[5]. Usener, Sintfl. 195.

Tragödie und Komödie bieten vieles Agonistische (s. o.), ihrem Wesen entsprechend. Erinnert sei in aller Kürze an Epicharmos' Logos und Logina[6]; in fast jeder Tragödie findet

[1] Strabo IX 393 u. a.; cf. Usener, Rhein. Mus. 53, 365f.

[2] Ap. Rhod. II 1158f. u. a., Gruppe 566, 4.

[3] Siecke, Drachenkämpfe 58 u. Hermes, der Mondgott 85.

[4] Rhein. Mus. 53, 370.

[5] Usener l. c. 375.

[6] Vgl. den indischen Wettstreit zwischen Verstand und Rede. Deußen, Gesch. d. Phil. I 1, 194.

sich der Redekampf, z. B. im Schluß des Aias, in der Medeia usw. Bei Aristophanes die alte und neue Zeit in den Wolken, Lasos und Simonides in den Wespen, Mann und Weib in der Lysistrate, Penia und Chremylos in Plutos, die beiden Dichter in den Fröschen u. a. m.[1]. In bunter Folge sei hier noch einiges notiert, z. B. der Prodikos Ὧραι[2], der Agon für Maussolos[3], die σύγκρισις Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος[4], Meleagros' σύγκρισις λεκίθου και φακῆς[5] u. a. In den fabulae Aesopicae findet sich geradezu ein Agon zwischen χειμὼν καὶ ἔαρ[6], der Winter rühmt sich ἄρχοντι καὶ αὐτοδεσπότῃ ἔοικα —, während der Frühling zu melden weiß σοῦ μὲν καὶ ἀπαλλαγεῖεν ἂν ἄνθρωποι ἀσμένως· ἐμοῦ δὲ αὐτοῖς καλὸν καὶ αὐτὸ εἶναι δοκεῖ τοὔνομα, καὶ νὴ μὰ Δία γε ὀνομάζουσι κάλλιστον, ὥστε καὶ ἀπόντος μέμνηνται καὶ φανέντος ἐπαγγέλλονται. Zu erinnern wäre noch an Herondas' Battaros[7], an griechische Schulagone[8], an manche dialogische Beschwörungen, (vgl. W. Hertz, Ges. Abh. ed. v. d. Leyen 366ff. Koch, Stud. VIII 1, 121) an die ἁμιλλητήρια der milesischen Sängergilde[9], ferner an die dem Teles zugeschriebene σύγκρισις πλούτου καί ἀρετῆς[10]. Zu den Rätselagonen gehört noch der den drei samischen Jungfrauen aufgegebene γρῖφος bei Diphilos[11]. Usener, Fluts. 195 u. Dieterich, Pulcinella 78.

Das apotropäische Lärmen, (cf. AO VI 4, 25), findet sich auch bei den Kureten. Kronos verschlingt seine eigenen Kinder, d. h. der Winter besiegt den Sommer, der selbst aus dem Winter hervorgegangen war, oder die dunkle Mondhälfte verzehrt die helle (Siecke Drachenk. 15ff.) Rhea verbirgt aber den Zeusknaben auf Kreta bei den Kureten, οἳ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θεὸν·

[1] Vgl. Phil. Gespr. 61, 2.
[2] Xen., Mem. II 1, 21ff.
[3] Ps.-Plut. 838B, Gell. X 18.
[4] Susemihl, Lit. I 257 Anm.
[5] Athen. IV 157A, Wilamowitz, Antigonos v. Karystos 293f.
[6] 414 ed. Halm.
[7] S. Reich, Mimus I 659.
[8] Ziebarth, Aus dem griech. Schulwesen 384f.
[9] Wilamowitz BAW 1904.
[10] Wilamowitz, Antig. 293.
[11] Athen. X 461B, Meinecke, fr. com. IV 339.

ἐκπλήξειν ἔμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσειν ὑποσπάσαντες αὐτοῦ τὸν παῖδα[1].

Das Hauptgewicht ist auf die Worte 'ἐκπλήξειν ἔμελλον τὸν Κρόνον zu legen, also der Beherrscher der Welt soll durch etwas Waffengeklirr und anderen Lärm so erschreckt werden, daß er von seinem Willen abläßt, eine zu naive Vorstellung, als daß man sie nicht in ein noch viel naiveres Zeitalter zurücksetzen müßte. Es ist eben uralter Volksbrauch und -glaube, der Winter wird vom Sommer besiegt, der Lärm soll ihn erschrecken; das ἐνόπλιον ahmt als Pantomime den Kampf gegen den Winterriesen nach, der Zusammenhang kann nicht klarer sein. Der Knabe Zeus entspricht dem jungen Jahre oder dem jungen Frühling, wie oben ausgeführt. Gewiß hängt das dann auch mit Moloch und asiatischen Gebräuchen zusammen, werden doch die kretischen Kureten mit den asiatischen Korybanten, die ebenfalls die Göttermutter umbrausen, gleichgesetzt[2]. Wenn also gesagt wird, die Kureten hätten den Waffentanz erfunden[3], so ist damit zugleich dessen Grundbedeutung gegeben. Apotropäisch ist es allerdings, wenn bei Apollonios Rhodios die Argonauten einen Enoplios tanzen, um die phrygische Göttermutter zu versöhnen und günstigen Fahrwind zu erlangen:

ἄμυδις δὲ νέοι Ὀρφῆος ἀνωγῇ
σκαίροντες βηταρμὸν ἐνόπλιον ὠρχήσαντο
καὶ σάκεα ξιφέεσσιν ἐπέκτυπον, ὥς κεν ἰωὴ
δύσφημος πλάζοιτο δι' ἠέρος. ἣν ἔτι λαοὶ
κηδείῃ βασιλῆος ἀνέστενον, ἔνθεν ἐς αἰεὶ
ῥόμβῳ καὶ τυπάνῳ Ῥείην Φρύγες ἱλάσκονται. (I 1134 ff.)

Der nachgeahmte Tanz soll symbolisch wohl zunächst die ungünstigen Winde verscheuchen; die Vorstellung ist aber zu seltsam, um ursprünglich zu sein, denn wie kann man Winde mit dem Schwert vertreiben wollen. Es ist eine Nachahmung des alten Weltkampfs, der böse Wind entspricht der Nacht oder dem Winter, der vom Tages- und Frühlingsgott allerdings mit Waffen verjagt wird, wie Tiâmat und Marduk. — Wenn die

---

[1] Strabo X 468.
[2] Straba X 472.
[3] Strabo X 467. Lukian π. ὀρχήσ. 8 u. a. Lucret. 629f.

Harpyien Curetum more von den Äolussöhnen verjagt werden[1], so scheint auch hier in letzter Hinsicht das alte Motiv vorzuliegen. Die alle Speisen, alle Lebensbedingungen zerstörenden Geschöpfe sind eben die Dämonen des Winters, die die Vegetation vernichten, bis die beiden Retter kommen und sie vertreiben. Die agonistischen Tanzformen entstanden in Kreta; der Hymnus auf Apollon zeigt, wie sie nach Delphoi kamen[2], Thaletas brachte sie von Gortyn nach Sparta, wo sie als Pyrriche ganz besondere Pflege fanden. Die ganze griechische Chorlyrik ist von der Idee des Agon durchdrungen.

Auch der römische Kultus zeigt mehrfache Entsprechungen. Mit Waffentänzen wurde das neue Jahr begrüßt[3], an den equirria fand ein Kampf zweier Stadtteile statt. Auch das Ballspiel trug bei den Römern einen entschieden agonistischen Charakter[4].

Die Legende erzählte aus dem Vejenterkriege: ὀλίγαις δὲ ὕστερον ἡμέραις ἦσαν ἵππων ἀγῶνες αὐτοῖς. — τὸ δὲ νικῆσαν τέθριππον ὁ μὲν ἡνίοχος ἐξήλαυνε τοῦ ἱπποδρόμου σχέδην ἐστεφανωμένος, οἱ δὲ ἵπποι πτοηθέντες ἀπ᾽ οὐδεμιᾶς ἐμφανοῦς προφάσεως ἀλλὰ κατά τι δαιμόνιον ἢ τύχην ἵεντο παντὶ τάχει πρὸς τὴν Ῥωμαίων πόλιν ἔχοντες τὸν ἡνίοχον· Der Wagenlenker wird geschleift, ἄχρις οὗ τῷ Καπιτωλίῳ προσμίξαντες ἐξέβαλον αὐτὸν ἐνταῦθα περὶ τὴν πύλην ἣν νῦν Ῥατουμέναν καλοῦσι. Γενομένου δὲ τούτου θαυμάσαντες οἱ Οὐήιοι καὶ φοβηθέντες ἐπέτρεψαν τὸ ἅρμα ἀποδοῦναι τοῖς τεχνίταις[5]. Plinius führt das als Zeugnis für den Verstand der Tiere an, erblickt aber auch ein Orakel darin[6]. Er erzählt noch eine ähnliche Geschichte aus Rom selbst: maius augurium apud priscos plebeiis Circensibus excusso auriga, ita ut si staret in Capitolium cucurrisse equos aedemque ter lustrasse (ib.). Besonders letzterer Zusatz gibt die astrale Deutung an die Hand, wenn man an ähnlichen dreimaligen Umlauf in anderen Zusammenhängen

---

[1] Hygin. fab. 25.

[2] I 150, Paus. X, 7, 4.

[3] Macrob., Sat I, 4, 15, Marquardt, Röm. Staatsverw. III, 434, Wissowa, Röm. Rel. 134.

[4] Sen. ep. 80, 1. Marquardt, Privatleben 2, 840, 845.

[5] Plut. Publicola 13.

[6] Nat. hist. 8, 65. Cf. Festus s. Ratumena.

denkt. (S. o.) Wenn man überlegt, daß das römische Wettrennen überhaupt aus Etrurien abgeleitet wurde[1], der Heimat der Etrusca disciplina und so vieler Kultelemente, so erkennt man in obiger Legende wohl den Niederschlag der historischen Entwickelung, die eben aus Etrurien nach Rom ging, und wird gern zugeben, daß jenes Rennen der führerlosen Pferde in die Reihe der oben erwähnten Mythen von Wettläufen gehört. (S. o.) Otfried Müller und andere vor ihm hatten übrigens schon erkannt, daß in solchen Motiven ein mythologischer Niederschlag des Sonnenlaufs zu finden sei[2].

Daß die Gladiatorenkämpfe schließlich auch in astralen Zusammenhang gehören, vermutet Winckler[3]. Wenn hier drei Leichenbegängnisse stattfanden, so stehen sie in einer Linie mit den ἆθλα ἐπὶ Πατρόκλῳ usw.

Die carmina triumphalia der Soldaten beim Einzug in die Stadt hatten öfters die Form von Wechselgesängen[4].

Zu erinnern wäre noch an Agone wie den ἀσκωλιασμός, der bei den Consualia stattfand, an die Robigalia, an denen sacrificium et ludi cursoribus maioribus minoribusque fiunt[5]. Wenn an den Consualien ein Wettlauf ἵππων ζευκτῶν τε καὶ ἀζεύκτων ἐπιτελεῖται[6], so kann man an das römische Corsorennen denken, das gewiß auf antike Gebräuche zurückging[7]. Auch die Equirria gehören hierher: Marsque citos iunctis curribus urget equos[8], denn Equiria ab equorum cursu[9]. Literarisch ist Vergils bukolischer Agon noch zu erwähnen. Ferner ist an Novius' Atellane iudicium mortis et vitae und sein mutmaßliches Vorbild Ennius zu erinnern[10]. cf. Laberius' und Syrus' Agon, Macrob. I, 7. Aus späterer Zeit sei an Tiberius erinnert, der dem Asellius

---

[1] Liv. I, 35, 9. Müller-Deecke Etrusker II, 221.
[2] Müller-Deecke 222.
[3] Die babylon. Kultur 39.
[4] Liv. 4, 53, Plin. XIX 8, 41.
[5] Fasti Praenest. 25 Apr., Wissowa, Röm. Rel. 382.
[6] Dion. Hal. II 31. Cf. Varro L. L. VI 20. Serv. Aen 8, 635.
[7] Mannhardt, Myth. Forsch. 174.
[8] Ov., fast. II 858.
[9] Varro, L. L. VI, 13. Ov. fast. III 519.
[10] Quint. IX 2, 36. Phil. Gespr. 60.

Sabinus zweihundert Sesterzen schenkte pro dialogo in quo boleti et ficedulae et ostreae et turdi certamen indixerat[1]. In diesen und anderen letzten Ausläufern ist die Grundidee nicht mehr zu erkennen, wie jede sakrale Richtung schließlich in rein Literarischem aufzugehen pflegte.

In der christlichen Überlieferung ist der Agon schon durch den Wettlauf der Apostel vertreten. Maria Magdalena erzählt den beiden Aposteln, daß Jesu Grab leer sei; ἐξῆλθεν οὖν ὁ Πέτρος καὶ ὁ ἄλλος μαθητὴς καὶ ἤρχοντο εἰς τὸ μνημεῖον. ἔτρεχον δὲ οἱ δύο ὁμοῦ. ὁ δὲ ἄλλος μαθητὴς προέδραμεν τάχιον τοῦ Πέτρου καὶ ἦλθεν πρῶτος εἰς τὸ μνημεῖον. τότε οὖν εἰσῆλθεν καὶ ὁ ἄλλος μαθητὴς ἐλθὼν πρῶτος εἰς τὸ μνημεῖον[2]. Ein merkwürdiger Bericht, der ohne mythologische Ausdeutung kaum verständlich ist. In der mittelalterlichen Dichtung spielt das Motiv z. B. bei den lateinischen Osterfeiern eine erhebliche Rolle[3]. Daß Johannes früher ans Ziel gelangt, erklärte Hengstenberg mit der größeren Liebe des Jüngers zum Meister, während Weiß darin nur die lebens- und liebevolle Erinnerung der Augenzeugen erkennt[4].

Es gibt eine weitverbreitete Literaturgattung, die Streitgespräche, die man zwar aufwies und zusammenstellte, ohne jedoch ihren eigentlichen Sinn zu verstehen oder auch nur danach zu fragen. Hier nur in Kürze einige Beispiele[5]. Im Gilgameschepos findet sich der Streit zwischen Zeder und Zypresse, sonst im Babylonischen Dialoge zwischen zwei Tieren, zwischen Ruder und Schiff[6]. — Das Gemeinsame ist immer der Wetteifer beider Teile um die größere Vortrefflichkeit. Indische Brahmanen stritten miteinander über das Atman. Ferner hört man von ägyptischen Gesprächen zwischen Schakal und Katze Esel und Katze u. a.; arabisch ist der Streit zwischen Feder und Schwert, nestorianisch zwischen Weizen und Gold, ferner zwischen den Monaten (!) u. a., arabisch auch der Sängerkrieg,

---

[1] Suet. Tib. 42.
[2] Joh. 20, 2ff.
[3] L. Lange, Lat. Osterfeiern S. 79ff. Baumgartner, Weltlit. IV, 422.
[4] in Meyers Komm. z. NT z. d. St. 607 Anm.
[5] Wilamowitz Antig. 295. Homer. Unt. 78. Uhland, Germ. V 372.
[6] Vgl. Weber, Lit. d. Babyl. u. Assyr. 37 u. ö.

der in der okzidentalen Literatur fortlebt[1] und im griechischen Agon zwischen Homer und Hesiod vorbereitet scheint, lateinisch zwischen Leben und Tod, mittelalterlisch zwischen Sommer und Winter, Wein nnd Wasser, Herz und Auge u. a. m.[2]. Für alles das darf man denselben Urkampf heranziehen, der mehr oder minder durchschimmert. Auch die Wettstreite zwischen Göttern und Menschen gehören dahin, z. B. Linos, Thamyris oder der Schütze Eurytos mit Apollon u. a. Schließlich darf man vielleicht an die Hirtenagone bei den Bukolikern hinweisen, deren Ähnlichkeit mit dem indischen Hirtenreigen zu Ehren Krischnas schon oben hervorgehoben wurde[3].

Im Mittelalter wurden die Juden vielfach zu Religionsgesprächen gezwungen. 1263 mußte Moses ben Nachman, gen. Nachmanides auf Befehl des Königs von Aragonien nach Barcelona kommen und über Streitfragen wie die, ob der Messias schon gekommen sei oder nicht, ausführlich disputieren[4]. Im Jahre 1412 berief Papst Benedikt XIII. die ersten jüdischen Gelehrten nach Tortosa zu einer Disputation, die bis zum November 1414 dauerte. Es handelte sich wieder um dieselbe Messiasfrage[5]. (Hamburger Realenzykl. Suppl. III 50 ff., cf. II 1011.)

In einem hagadischen Stück ist von dem Hippodrom Salomos die Rede[6]. Es heißt da, der König veranstaltet im Jahre zwölf Wagenrennen entsprechend den zwölf Amtleuten, die der König zur Verwaltung Israels eingesetzt hatte[7]. Jeder von ihnen veranstaltet ein Rennen in seinem Monat. Im Monat Tebeth liefen Jünglinge mit goldenen Schilden, und so oft Salomo in das Haus des Ewigen kam, trugen die Läufer sie in ihre Gemächer zurück[8], was vielleicht mit den Ancilien der Salier vergleichbar ist. (S. o.). Vier Parteien bestanden in dem

---

[1] Auch auf den Wettlauf der Planeten kann man das beziehen. Winckler, Babylon. Kultur 49.

[2] Weiteres Philos. Gespr. 61, 2. Vgl. auch Jatakam, Dutoit, II 295.

[3] Paul l. c. 40.

[4] D. Cassel, Jüd. Gesch. u. Literatur 280 f.

[5] ib. 314.

[6] Wünsche. Salomos Thron u. Hippodrom 36 f. Vgl. auch Eisler, Arch. f. Rel. 1908, 150.

[7] 1 Kön. 4, 7.

[8] Cf. 2 Chron. 12, 11.

Hippodrom, zu je 4000 Mann, bei jeder Partei waren Flechtwerk und eiserne, eherne und goldene Knaufe, an jedem Knauf befanden sich sieben Bema und vier Steinschichten[1]. Die Astralzahlen spielen also eine entscheidende Rolle. Dann heißt es von den vier Abteilungen: Der König, die Weisen und Gelehrten, Priester und Leviten waren blau, die Israeliten weiß, die aus den Flecken und Dörfern rot, die Ausländer halb gelb, halb grün gekleidet. Die Ursache dieser Teilung gibt Rabbi Jochanan etwa folgendermaßen an: Im Herbst sind die Tage blau, im Winter fällt Schnee, darum waren die Kleider weiß; im Frühling ist das Meer zur Schiffahrt geeignet, darum sind die Kleider hellgrün; im Sommer sind die Früchte rot (l. c.). Wünsche weist im einzelnen die astralen Beziehungen in Wincklers Sinne nach[2], und man kann nicht bestreiten, daß dieser Deutung ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit zukommt. Der Läufer ist danach die Sonne, die innerhalb eines Jahres den Zodiakus durchläuft, Wenn Rabbi Jochanan einmal fragt, ob nicht 13 Hippodrome anzunehmen seien, so deutet Wünsche das auf den Schaltmonat. Für die vier Farben verweist er[3] auf Cassiodor, der einmal[4] sagt: Colores autem in vicem temporum quadrifaria divisione funduntur: prasinus virenti verno, venetus nubilae hiemi, russeus aestati flammeae, albus pruinoso autumno dicatus est, ut quasi per duodecim signa digrediens annus integer signaretur. Sic factum, ut naturae ministeria spectaculorum composita imaginatione luderentur. Biga quasi lunae, quadriga solis imitatione reperta est. equi desultorii, per quos circensium ministri missus denuntiant exituros, luciferi praecursorias velocitates imitantur. Sic accidit ut, dum se colere putarent astra, religionem suam ludicra similitudine profanarent. — septem metis certamen omne peragitur in similitudinem hebdomadis reciprocae. ipsae vero metae secundum zodiacos decanos ternas obtinent summitates quas ad instar

[1] Wünsche 38.

[2] l. c. 39.

[3] l. c. 40.

[4] Var. III 51. Mon. Germ. hist., auct. antiquiss. XII 105, 29 sqq. Zur Symbolik der Zirkusspiele, die Winkler besonders hervorhebt (Babylon. Kultur 45, MVAG 1901 u. ö) vgl. noch Pischel, Vedische Stud. I 172, W. Jahn, Das Saurapuranam 87 f. und Bachofen Grabessymbolik 221 ff. Zum Lauf um den Altar vgl. auch Porphyr. de abstin. II 54.

solis quadrigae celeres pervagantur. Eoae Orientis et Occidentis terminos designant. euripus maris vitrei reddit imaginem, unde illuc delphini aequorei aquas influunt. obeliscorum quoque prolixitates ad caeli altitudinem sublevantur, sed potior Soli, inferior Lunae dicatus est, ubi sacra priscorum Chaldaeicis signis quasi litteris indicantur. — nec vacat quod XXIII missibus condicio huius certaminis expeditur profecto ut diei noctisque horae tali numero clauderentur. Also dem Frühling entspricht das Grün, dem nebligen Winter das Blau, dem Sommer Rot, dem Herbste Weiß. Das Zweigespann soll dem Mond, die Quadriga der Sonne entsprechen, letzteres ist geläufig, ersteres neu und wesentlich. Ob an die zwei Mondhälften zu denken ist, steht freilich dahin. Die equi desultorii werden stilvoll mit Luzifer, dem Schrittmacher der Sonne, verglichen. Theoderich, für den Cassiodor den Brief ausfertigt, sieht in diesem Parallelismus eine Profanation der Gestirnreligion (106, 1), weil er nicht weiß, daß diese Gleichung von alters her galt und gerade ein wesentlicher Bestandteil der Religion war. Die sieben Säulen kann man auf die Woche beziehen, wie hier geschieht, oder auf die Planeten, deren Wettlauf auch gelegentlich vorgestellt wird. Für Eoae kann man mit W. Meyer eae lesen[1], die Vulgata gibt keinen Sinn.

Die chaldaeica signa auf den Obelisken sind wohl als Hieroglyphen zu fassen, wie sie noch jetzt so zahlreich in Rom zu sehen sind. ἐπετέλεσε πρῶτος ἱπποδρόμιον ἐν τῇ χώρᾳ τῆς Ῥώμης εἰς ἑορτὴν τοῦ Ἡλίου heißt es von Romulus[2], καὶ εἰς τιμὴν τῶν ὑπ' αὐτὸν τεσσάρων στοιχείων, τοῦτ' ἔστι τῆς γῆς καὶ τῆς θαλάσσης καὶ τοῦ πυρὸς καὶ τοῦ ἀέρος, λογισάμενος καὶ τοῦτο, ὅτι εὐτυχῶς φέρονται οἱ τῶν Περσῶν βασιλεῖς εἰς τοὺς πολέμους ὡς τιμῶντες τὰ αὐτὰ τέσσαρα στοιχεῖα. Daß jedenfalls der östliche Einfluß entschied, ist der richtige Kern dieser Fabelei. Oinomaos habe die Spiele in Dystros, im März eingeführt, σῷ Ἡλίῳ Τικᾶνι ὡς ὑψουμένῳ ἀγωνιζομένης φησὶ τῆς γῆς καὶ τῆς θαλάσσης, ὅ ἐστι Δημήτρας καὶ Ποσειδῶνος, τῶν ὑποκειμένων στοιχείων τῷ Ἡλίῳ. Der Kampf von Land und Meer ist eine Form des alten Weltkampfes, der durch Marduk oder hier den Sonnengott entschieden

[1] 106, 7, cf. Mommsen a. l.

[2] Joh. Malalas, Chronogr. VII p. 173; Migne 97, 278.

wird. Oinomaos und sein Gegner im Wettlauf, heißt es weiter, losten miteinander καὶ ὅτε μὲν ὁ κλῆρος ἐκάλει τὸν Οἰνόμαον ἀγωνίσασθαι ὑπὲρ τοῦ Ποσειδῶνος, ἐφόρει σχῆμα ἱματίων κυανοῦν, ὅ ἐστι τῶν ὑδάτων, καὶ ὁ ἀνταγωνιζόμενος κατ' αὐτοῦ ἐφόρει τὸ χλοῶδες σχῆμα, ὅ ἐστι τῆς γῆς· καὶ πάλιν εἰ ἤνεγκεν ὁ κλῆρος τῷ Οἰνομάῳ φορῆσαι τὸ τῆς Δημήτρας σχῆμα, ἐφόρει τὸ χλοῶδες σχῆμα, καὶ ὁ ἀνταγωνιστὴς αὐτοῦ ἐφόρει τὸ σχῆμα τοῦ Ποσειδῶνος ὅ ἐστι τῶν ὑδάτων, τὸ κυανόν. Also die beiden Agonisten stellen Land und Meer dar, das grüne Land und das blaue Meer. Es handelt sich hier nur um zwei Farben und ihre Symbolik ist, wie man zugeben wird, sinnfälliger und einfacher als die Cassiodorische. Auf Ursprünglichkeit dürfen beide keinen Anspruch erheben, da die Farbenskala weit älteren Datums und durch die babylonischen Planetentürme längst festgelegt war, sonst würde man der zweifarbigen Symbolik die Priorität zugestehen. Aber das sind posteriore Tifteleien gewesen, der Grundgedanke war der astrale; man wird an dem hohen Alter dieser Spielerei nicht zweifeln. ob freilich die Planeten oder die Mondhälften oder was sonst den ersten Anlaß zu dieser Koloristik gaben, ist schwer auszumachen und auch zunächst von geringem Belang. Die babylonischen Stufentürme kommen allerdings als älteste farbensymbolische Denkmäler wohl in allererster Linie in Betracht. Nun kommt die Bedeutung des Kampfes hinzu: Land und Meer befehden sich, das ist ja ungefähr der Tiâmatkampf. Grün ist Marduk, blau ist Tiâmat. Dann fährt Malalas fort: καὶ ὁ ἡττώμενος ἐφονεύετο· Das ist die bekannte Bedingung der Agone, von Oidipus, Rätselwetten u. a. her geläufig[1] und es zeigt nur, daß auch dieser Wettkampf in die Reihe solcher mythischen Kämpfe zu stellen ist. Mythologisch klingt auch die folgende Bezeichnung τὸν ἐτήσιον βασιλικὸν ἀγῶνα. Die Küsten- und Inselbewohner, heißt es weiter, und die Schiffer wünschten immer den Sieg für Blau oder Poseidon, οἰωνιζόμενοι, ὅτι ἐὰν ἡττηθῇ ὁ ὑπὲρ Ποσειδῶνος ἀγωνιζόμενος, ἔκλειψις ἰχθύων γίνεται παντοίων καὶ ναυάγια θαλάσσης καὶ ἀνέμων βιαίων ἀνάγκαι. Die Bewohner des Binnenlandes, die Bauern und πάντες οἱ ἐν τῇ γεωργίᾳ κάμνοντες wünschten, daß Grün siegen möchte, weil durch den Sieg

---

[1] S. 164.

des Meeres λιμὸς σίτου καὶ σπάνις οἴνου καὶ ἐλαίου καὶ τῶν ἄλλων καρπῶν γίνεται. Wenn das nicht die schönste rationalistische Deutung ist, so gibt es keine! Der Vorgang ist klar. Grün und Blau stritten sich schon in Elis, Oinomaos mit seinen Gegnern, Land und Meer. So gab es gleichsam der Bodengeruch des mit uralten Kulturkeimen gesättigten Landes wieder; nur verstand man den Sinn nicht mehr. Der Mythos war von einem neuen Volk als starre Tradition übernommen worden und bedurfte in einer rationalistisch geweckten Zeit des Kommentars, der sich bald genug und triftig genug, wie wir sahen, fand. Eine rationalistische Zeit war aber besonders das angehende fünfte Jahrhundert, da die Logographen vor Herodot arbeiteten. In die Zeit wird man den Deutungsversuch wohl hinaufrücken dürfen; damit wäre das noch höhere Alter des Agonmythos erwiesen. Doch das ist unsicher. Die Annahme ist aber in sich wahrscheinlich genug und bedarf keiner Stütze. Daß Homer von Oinomaos schweigt, ist wohl Zufall, Hesiod wußte von seinen Agonen[1].

Pindar dichtet Ol. I 79 ein Gebet des Pelops an Poseidon, er möge ihm Kraft geben, ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ἄνδρας ὀλέσαις μναστῆρας ἀναβάλλεται γάμον θυγατρός.

Hippodameia, deren Freier alle getötet werden, bis göttliche Hilfe eingreift, hat viele Verwandte, von Jštar, die ihre Freier tötet, und Raguels Tochter, der Asmodäus schreckend zur Seite steht, bis zu unserer Gräfin vom Kynast usw. Ein astrales Motiv liegt da gewiß zugrunde, ob man an die Mondphasen oder die Wintermonate u. dergl. denken will, ist cura posterior.

Die Wettfahrt erstreckte sich von Pisa bis zum Isthmos von Korinth, also durch die ganze Peloponnes[2], d. h. soweit die Erde[3] reichte, oder über den ganzen Himmel. καὶ τοῦτον τὸν τρόπον πολλοὺς μνηστευομένους ἀπέκτεινεν, ὡς δέ τινες λέγουσι δώδεκα, was unserer Auffassung natürlich sehr zustatten kommt. Es handelt sich also um einen Kalendermythos. Wenn schol. Pind. Ol. I 127

[1] Paus. VI 21, 10; s. Weizsäcker bei Roscher, M. Lex. s. v.

[2] Apollod. epit. II, 4. Vgl. Wernicke, Arch. Jahrb. 1897, 169ff. über den Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia.

[3] Apollod. epit. II 5.

von dreizehn Getöteten spricht, so deutet das doch auf zwölf, die Abweichung ist durch Annahme des Schaltmonats etwa zu erklären. Pausanias, der[1] sechzehn oder achtzehn Namen zitiert, hat mehrere Quellen in Hesiods Eöen hineingetragen. Oinomaos erleidet dann ein Schicksal, das an Phaethon, Hippolytos, Ikaros u. a. erinnert und vielleicht mit dem Sommersolstitium, dem Wincklerschen Ninibpunkt, gedeutet werden kann. Wenn Oinomaos eigentlich in dem mit Keimen orientalischer Kultur gesättigten Boden der Argolis heimisch ist[2], so spricht das erst recht für unsere Deutung. Ob eine Wettfahrt oder ein Brautraub, eine Entführung vorliegt, worüber Weizsäcker l. c. diskutiert, ist für uns so lange indifferent, als nicht feststeht, daß der Brautraub selbst die älteste, mythologisch stark vertretene Form der Werbung, auf astralen Vorstellungen, auf der Wettfahrt beruht. Der Brautraub findet sich schon in Indien[3], in Griechenland und Rom.

Bei Israeliten und Arabern findet sich das sieben- bzw. vierzehntägige Hochzeitsfest. Das rührt von der Vorstellung her, daß Mond und Sonne sich vermählen[4]. Vollmond ist der Anfang der Ehe, der Mond wendet sich dann mit dem Antlitz der Sonne zu, seiner Gattin. Den Beschluß bildet der Neumond. Interessant ist jedenfalls, daß Benzinger hier auch astrale Bezüge sieht. Bietet doch das Hochzeitsritual nicht wenige Spuren astralen Einflusses. Der Vollmond spielt eine große Rolle[5]. ὅταν μὴ μικρὸν ᾖ τὸ σελήνιον ist nach Dio die rechte Zeit; der Winter, der Gamelion ist am geeignetsten, die Zeit, die dem neuen Frühling entgegenführt. Ferner an die Waschungen usw. ist zu erinnern, die auch tiefer aufzufassen sind[6]. Bei den Spartanern erhielt sich statt der Heimführung der Brautraub.

Im indischen Hochzeitsritual findet sich das Brautbad[7], das nicht der Reinigung, sondern der symbolischen Andeutung des neuen Lebensanfangs dienen soll. Astral ist auch wohl das

[1] VI, 21, 10.
[2] Weizsäcker bei Roscher, M. Lex. III 1, 768. Gruppe 839, 1 u. a.
[3] Schrader, Indog. Reallex. 652.
[4] Benzinger, Hebr. Archäol.², 109, 1.
[5] Eur., Iph. Aul. 717. Dio Prus. VII 70, p. 113. Lobeck, Agl. 443.
[6] Hermann-Blümner, Griech. Privataltert. 270.
[7] Roßbach, Röm. Ehe 203.

Tragen des Wassers um den Altar und das Umwandeln des Opferfeuers. Die Braut geht sieben Schritte, vom Bräutigam geführt, worauf die Ehe unauflöslich ist. Dann folgte eine Wasserbesprengung, drei Tage übt sich der Bräutigam in verschiedenartiger Askese. Auch das Sitzen der Verlobten auf einem roten Stierfell ist hier wohl zu erwähnen[1]. Eine Art indischer Eheschließung heißt Rakschasa und besteht in der Entführung der Braut, die klagend und weinend vom Bräutigam mit Gewalt in dessen Wohnung gebracht wird[2].

Wichtig, was auch Roßbach anführt, ist nun Arrians Bemerkung: γαμέουσι δὲ οὔτε διδόντες οὔτε λαμβάνοντες ἀλλὰ ὅσαι ἤδη ὡραῖαι γάμου ταύτας οἱ πατέρες προάγοντες εἰς τὸ ἐμφανὲς καθιστᾶσιν ἐκλέξασθαι τῷ νικήσαντι πάλην ἢ πὺξ ἢ δρόμον ἢ κατ' ἄλλην τινὰ ἀνδρίην προκριθέντι[3].

Von den Dorern wird der Brautraub ausdrücklich erwähnt: ἐγάμουν δὲ δι' ἁρπαγῆς[4]. — Dionysios erwähnt Ἑλληνικόν τε καὶ ἀρχαῖον ἔθος καὶ τρόπον συμπάντων καθ' οὓς συνάπτονται γάμοι ταῖς γυναιξὶν ἐπιφανέστατον[5]. Auch von Byzanz wird der Brautraub überliefert[6]. Sogar in Attika sind noch Spuren der ἁρπαγὴ erkennbar[7].

In Boiotien badet die Braut im Ismenoswasser[8]. Aus seiner Heimat erzählt Plutarch παρ' ἡμῖν ἐν Βοιωτίᾳ καίουσι πρὸ τῆς θύρας τὸν ἄξονα τῆς ἁμάξης ἐμφαίνοντες δεῖν τὴν νύμφην ἐμμένειν ὡς ἀνῃρημένου τοῦ ἀπάξοντος[9]. Wenn man bedenkt, daß das brennende Rad bei Volksfesten oft eine Rolle spielt und die Lichterneuerung symbolisch andeutet, so liegt die Vermutung nahe, auch hier sei die Tradition nur ein Notbehelf, hinter dem sich ein anderer, älterer Sinn verberge. Wenn in Attika bei der Heimführung das ἔφυγον κακὸν εὗρον ἄμεινον erscholl, so ist das alter Mysterienbrauch, über dessen tiefere Bedeutung kein Wort zu verlieren

[1] l. c.
[2] l. c. 202, 207.
[3] Indic. 17, 4.
[4] Plut., Lyk. 15; cf. Herod. VI 65.
[5] Antiq. II 30, cf. Athen. 13, 555C.
[6] Achill. Tat. II, 13, Roßbach 213.
[7] Harpocr s. ζεῦγος ἡμιονικόν.
[8] Eur. Phoen. 347. Pollux 3, 43.
[9] Quaest. Rom. 29.

ist. Die Hochzeitsfackel, die, im Elternhause entzündet, die einziehende Braut begleitet[1], entspricht der Heimkehr des Lichts bei der Neujahrsprozession. Die Germanen hatten ähnliche Bräuche, bei den Niedersachsen wurde die Braut dreimal um das Herdfeuer geführt[2]. Auch der Hammer auf dem Schoß der, Braut, der Brautlauf, der Tanz u. a. sind unschwer zu deuten[3]. Sehr verständig urteilt Roßbach über diese Dinge. Der Totenkult und die Hochzeitsfeier bilden eine Einheit, sie ergänzen sich und stehen in Wechselbeziehung, diese ist die Licht-, jene die Nachtseite usw.[4]. Die Fünfzahl der Fackeln deutet nicht, wie Rossbach meint, auf agrarische Gottheiten hin, sondern wahrscheinlich auf die Epagomenen, die Mond- und Sonnenjahr ausgleichen[5]. Mit der Hochzeit beginnt gleichsam das neue Jahr, das durch die Schalttage eingeleitet wird. Das Haar der Braut wurde in sechs crines geteilt[6]; an die sechs kašpu des alten Jahres ist wohl kaum zu denken. Die hasta recurva, mit der das Haar geflochten wurde, mahnt vielleicht an das Sichel- oder Krummstabsymbol des Mondes[7]. Die bisherigen Erklärungsversuche sind alle unbefriedigend[8]. Mit dem Sichtbarwerden des Abendsterns beginnt die Heimführung der Braut. Vesper adest, iuvenes consurgite: Vesper Olympo expectata diu vix tandem lumina tollit[9]. Aber die Braut ist nicht willig zu folgen, sie flüchtet in den Schoß der Mutter und muß scheinbar mit Gewalt entführt werden. Roßbach meint, der Brauch sei aus jungfräulicher Schüchternheit hervorgegangen[10]. Da lobt man sich die antike Ableitung vom Raub der Sabinerinnen. Nicht übel bezeichnet Roßbach die Heimführung als einen Thiasos. Der Raub drückt sich vielleicht noch in der Begleitung durch die beiden Knaben aus. Daß die Heimführung abends unter Fackel-

[1] Roßbach 226.
[2] l. c. 231.
[3] l. c. 233.
[4] l. c. 259.
[5] Winckler, Babylon. Kultur 24f.
[6] Roßbach 286.
[7] Siecke, Drachenkämpfe 4 u. ö.
[8] Roßbach 291.
[9] Catull. 62, 1.
[10] 329.

schein erfolgte[1], wird damit zu erklären sein, daß eben aus dem Schoß der Finsternis das neue Licht des Glücks hervorgehen solle. Die Nacht leitet zum neuen Tage über. So beginnen viele Feste am Abend. Oder man kann auch an die Tageseinteilung denken, die den Beginn auf den Abend setzt, so daß die Braut mit dem neuen Tage erscheint. Die Fackeln deuten bereits das verjüngte Tagesgestirn an. Der Braut selbst wurde eine besondere Fackel vorangetragen, die aus Weißdorn, spina alba, bestand[2]. Um sie wurde vor dem Haus des Bräutigams unter dem Gefolge gekämpft, denn sie bedeutete langes Leben, sie war das Lebenslicht[3]. Die Braut wird über die Schwelle getragen, was wohl in das Kapitel des Tanzes und der Sonnensprünge gehören mag. Recht eingehend hat E. Samter[4] diese Riten besprochen und sehr wichtig sind seine Nachweise, daß alle diese Feste des häuslichen Lebens formell und der Bedeutung nach übereinstimmen. Er findet eine andere Erklärung für dieses ganze Ritual und stützt seine These mit beachtenswerten Gründen. Indessen ergibt sich für uns die Wahrscheinlichkeit, daß alle Hochzeitsbräuche und so auch der Brautraub in letzter Hinsicht wieder eine astrale Deutung erfordern und daß jene mythischen Wettkämpfe um die Braut, von denen wir eigentlich ausgingen, auf alte Riten zurückgingen, deren Sinn für uns nicht mehr unklar ist.

Malalas fabelt weiter[5], ein Enyalios habe den ἱππικὸς ἀγὼν erfunden, Poseidons Sohn, Libyes Gatte, die von Jo und Zeus Picus abstammte. Kallimachos soll das erzählt haben. Das mag schließlich auf phoinikische Sagen zurückgehen, wie Libye nahelegt. Für das Folgende fand er dann Charax von Lampsakos zitiert: Erichthonios erfand den ἀγῶνα ἅρμασι τετραπώλοις. Dann aber[6]: τοῦ ἱπποδρόμου τὸ κτίσμα εἰς τὴν τοῦ κόσμου διοίκησιν ᾠκοδομήθη, τοῦτ' ἔστι τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς καὶ τῆς θαλάσσης,

---

[1] Serv. Ecl. 8, 29.

[2] Festus, s. patrimi, Roßbach 399.

[3] l. c. 340.

[4] Familienfeste der Griechen und Römer.

[5] 280 B Migne, vgl. auch Laur. Lyd. de mens. I 12, den Malalas ausschreibt.

[6] 280 C Migne.

τὰς δὲ δεκαδύο θύρας τοὺς δώδεκα οἴκους ἱστόρησε τοῦ ζωδιακοῦ τοῦ διοικοῦντος τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν καὶ τῶν ἀνθρώπων τὸν παροδικὸν τοῦ βίου δρόμον. Also die zwölf carceres entsprechen dem Tierkreis, dessen große Bedeutung hier recht archaisch hervorgehoben wird. — τὸ δέ πέλμα τοῦ ἱππικοῦ τὴν γῆν πᾶσαν εἶναι, τὸν δὲ εὔριπον τὴν θάλασσαν ὑπὸ τῆς γῆς μεσαζομένην, τὸν δέ ἐπὶ τὰς θύρας καμπτὸν τὴν ἀνατολήν, τὸν δὲ ἐπὶ τὴν σφενδόνην τὴν δύσιν, τὰ δὲ ἑπτὰ σπάτια τὸν δρόμον καὶ τὴν κίνησιν τῆς ἀστρονομίας τῶν ἑπτὰ ἀστέρων τῆς μεγάλης ἄρκτου. Also die Arena bedeutet die Erde, der um diese herumlaufende Euripos, ein zum Schutz des Publikums angelegter zehn Fuß breiter Wasserkanal, das Meer. Für die Bezeichnung Euripos gibt Laur. Lydos als mutmaßliche Erklärung ἐκ τοῦ θαλαττίου ἴσως Εὐρίπου καὶ τῆς ἑπτάκις αὐτοῦ διαυλοδρομίας. ἐπειδὴ κἀκεῖνος ἑπτάκις τῆς ἡμέρας ἀναστρέφει τὴν κίνησιν. (de mens. I 12.)

Der Eingang entspricht naturgemäß dem Osten, dort beginnen die Gespanne der Sonne ihre Bewegung und die σφενδόνη, der Bogen am entgegengesetzten Ende, muß also den Untergang darstellen. Die sieben Umläufe[1] endlich entsprechen dem Siebengestirn. Ist das z. T. späte Erfindung, so zeigt es, daß die Grundvorstellung, die circensischen Dinge müßten mit astronomischen Verhältnissen zusammenhängen, konstant war. Auf etymologischer Spielerei beruht es, wenn Kirke als Stifterin der Zirkusspiele ausgegeben wird[2].

Auch der Redekampf findet sich, wie literarisch der Dialog des Justinus Martyr mit dem Juden Tryphon[3], oder das von einem Ungenannten herrührende Religionsgespräch am Hof der Sassaniden, das eine Disputation über Christus und Christentum wiedergibt[4]. (S. o.)

Gedacht sei hier noch der Lehre Manis mit ihrem Dualismus und Antagonismus von Diabolos und Urmensch, oder Licht

---

[1] cf. Sen. ep. 30. Prop. II 19,65sq. Ov. Hal. 68. Dio. 72,31. Gell. III 10.

[2] Laur. Lyd. de mens. I 12, wo noch manches zu finden ist.

[3] S. Zahn, Zeitschr. f. Kirchengesch. 8,37ff. Bardenhewer Patrologie 46.

[4] Bratke in Harnack-Gebhardt, Texte usw. N. F. IV 3a. Bardenhewer 506. Vgl. auch Usener, Rhein. Mus. 53,370 über Demetrius v. Thessalonike.

und Finsternis. Mani selbst soll vor seinem Ende in einer Disputation mit den persischen Priestern unterlegen sein. Keßler bei Herzog-Hauck XII 205,8. Der angebliche Vorgänger Manis, Scythianus, soll versucht haben, die Schriftgelehrten in Judäa in einer Disputation zu überzeugen, wurde aber besiegt und starb dann plötzlich, auch sein Schüler Terebinthus unterliegt in der Disputation. Keßler l. c. 201.

Als eine Synkrisis kann wohl der Vergleich zwischen πτελέα und ἄμπελος im Hirten des Hermas angesehen werden. (p. 134,15 Gebhardt-Harnack, Patr. Apost. Op. III.)

In der mittelalterlichen lateinischen Literatur findet sich der Conflictus veris et hiemis[1], ferner der conflictus ovis et lini des Erimannus Contractus[2], dann Dialoge zwischen Wein und Wasser, das anmutige Gedicht vom Streit der Königstochter Phyllis und Flora um die Liebe zum miles oder clericus, der echt mittelalterlich entschieden wird: ad amorem clericum dicunt aptiorem[3]. Leib und Seele, Clairvaux und Clugny u. a. bekämpfen sich (l. c.). Auch Sängerkriege, Rätselspiele, Weisheitsproben wie die Disputation zwischen Pippin und Albinus scholasticus, eine altercatio Hadriani Augusti et Epicteti philosophi, Certamen Salomonis et Marcolfi mit Rätselfragen der bekannten Art sind da zu finden[4].

Wenn Sonnen- oder Mondfinsternis eintritt, sagt man in Pommern, Sonne und Mond müßten miteinander kämpfen. Bei Mondfinsternis siegt der Mond und vice versa. Das Gegenteil tritt am jüngsten Tage ein[5]. Im Germanischen ist also die Idee des Agons ebensowenig unbekannt wie ihre astrale Grundlage. Auch der Wettlauf des Hasen und des Igels, der in Grimms

[1] Mon. Germ. hist. Poet. L. I 270. Jantzen, Deutsches Streitgedicht 5.

[2] Haupt, Ztschr. f. D. A. 11,215, Jantzen 6.

[3] Jantzen 11 f.

[4] ib. 18 ff. Der Boddhisattva läßt sich einmal mit einem Schüler in einen musikalischen Wettkampf ein. Mit göttlicher Hülfe siegt der Erhabene; er zerreißt die sieben Saiten der Laute und spielt auf dem Holz. Das gibt einen so süßen Klang, daß die ganze Stadt davon erfüllt wird. Der Schüler aber wird zur Strafe für seine Vermessenheit von der Volksmenge getötet. S. Jatakam II 243 S. 288 ff. Dutoit. — Übrigens erwähnt Seler Cod. Borgia II 285 ff. einen Wettstreit zwischen Sonne und Mond.

[5] U. Jahn, Volkssagen aus Pommern[2] 46.

Märchen erzählt wird[1], ist wohl nicht ohne Bedeutung. Der Hase ist oft genug als das Tier des Mondes angesehen worden[2], der Igel aber, die mit Stacheln umgebene Kugel, ist vielleicht ein Sinnbild der Sonne, deren Strahlen auch sonst als Haare dargestellt werden. Dann wäre diese Erzählung ein Analogon zu der pommerschen. Tatsächlich ist das Germanische nicht arm an agonistischen Motiven. Der Wettlauf selbst z. B. findet sich im nordischen Gebiet bei Hochzeitsfesten noch jetzt. Das Wort Brautlauf hängt vielleicht damit zusammen[3]. Nach der Trauung beginnt das junge Paar einen Wettlauf, der junge Mann muß die Braut fangen. Auch die Hochzeitsgäste veranstalten Wettläufe unter sich. Das geht auf altgermanische Bräuche zurück[4]. Man könnte allenfalls sagen, das junge Paar stellt Sonne und Mond dar, die sich am Himmel scheinbar jagen, und die Hochzeitsgäste als Urheber neuer Lebenskreise erscheinen als die Tag und Frühling bringenden Himmelslichter.

Im Altgermanischen ist an Odin zu erinnern, der auf dem Gulfaxi einherjagt, oder auf dem Sleipnir mit dem Riesen Hrungnir um die Wette reitet[5]. Auf eine lange Vergangenheit blickt wohl auch die Sitte zurück, daß derjenige Maikönig wird, der vorher in einem Pferderennen gesiegt hat[6]. Bei der Ernte wird in manchen Gegenden nach der letzten Garbe ein Wettlauf veranstaltet[7]. In Schwaben findet der Schäferlauf nach einem bekränzten Hammel statt[8]. In Breslau wird nach einem großen Kuchen gelaufen. In der Grafschaft Glatz wird der Wettlauf des Teufels mit einem Bauern, der sich ihm verschrieben, erzählt. Der Bauer erreicht in der festgesetzten Frist die ferne Kirche und ist gerettet[9]. In einer Kirche in Pommern läuft ein Dieb mit dem heiligen Nikolaus um den Kirchenschatz;

---

[1] No. 187.

[2] Siecke, Götterattribute 151. Ehrenreich, Mythen u. Legenden 69, Allgem. Mythologie 114, 147.

[3] P. Herrmann, Nord. Mythol. 477.

[4] ib.

[5] Golther 182, der an Sturmriesen denkt.

[6] Simrock, Mythol.[4] 585.

[7] Mannhardt, Mythol. Forschgn. 170.

[8] ib. 171 ff., wo weiteres Material zu finden ist.

[9] Klose, Sagen d. Gr. Glatz 108 f.

wer siegt, soll das Geld behalten. Nikolaus siegt, der Dieb raubt trotzdem das Geld und stirbt nach wenigen Tagen[1].

Im Beowulf heißt es bei der Festschilderung nach der Besiegung Grendels: Bisweilen auch ließen zur Wette laufen die ritterlichen Führer ihre falben Rosse, wo sich am besten die Wege boten, die dort ihnen kund. (V. Wolzogen) Auch vom Wettschwimmen ist die Rede. (Ib. III) Schließlich sei an den germanischen Holmgang erinnert, den Vorläufer des Duells. (Amira in Paul Grundriß III 217 f.)

An den Kampf Beowulfs mit Grendel darf auch erinnert werden, in ihm haben wir wohl einen freilich sehr fernen Nachfall des Mardukkampfes mit der Tiâmat zu erkennen. Thurneyßen Sagen a. d. a. Irland. 39 f., 69 f.

Die englischen Pferderennen finden auch im Frühjahr statt[2].

Der eigentliche Agon ist der germanischen Vorstellungsweise ganz geläufig. Loki stiehlt das Brisingamen und verbirgt es hinter einer Klippe im Westen, Heimdall aber schleicht sich in Robbengestalt heran und bringt es nach einem Kampf mit Loki der Freya zurück, wie, beiläufig bemerkt, Odysseus im Robbenfell dem Proteus sein Geheimnis entwindet. Müllenhoff erkennt darin einen Kampf zwischen der Morgen- und Abendröte, jedenfalls einen Astralmythos[3]. Loki und Heimdall werden am jüngsten Tage miteinander kämpfen[4], sie stellen den ewigen Widerstreit in der Natur dar. (Heusler-Ranisch, Eddica minora LXII. R. M. Meyer, Altgerm. Rel. 346).

Tag und Nacht bestreiten sich. Von einem Streit des Tages redet Wolfram u. a.[5]. Auch Sommer und Winter stehen im Kampf miteinander[6], was auch äußerlich in einem Zweikampf dargestellt wurde[7]. Später traten dafür auch Leben und Tod ein[8].

---

[1] U. Jahn, Volkssagen 266.

[2] Reinsberg-Düringsfeld, Festl. Jahr 158.

[3] Ztschr. f. d. Altert. 1886, 228.

[4] ib. 229. Paul Grundr. III 711; R. M. Meyer, Altgerm. Rel. 346.

[5] Parz. 423, 15 nach Grimm D. Myth.[4] 627.

[6] Grimm 635.

[7] ib. 637, 641; Simrock l. c. 560 ff.; Mannhardt, Wald- und Feldk. 382 ff. 392; Kaufmann Balder 225, 291.

[8] Vgl. z. B. Mantels Jahrb. d. V. f. niederdtsch. Spr. 1875, 54 ff. 1876, 131 ff.

Das Kampfgespräch findet sich in der Edda. Lokasenna heißt die Dichtung, in der Loki allen Asen bei Ögirs Mahle Streit kündet und rauhe Rede mit ihnen wechselt. Auch der Dialog zwischen Thor und dem Fergen Harbard im Harbardslied gehört hierher. Beide bestreiten sich mit derben Worten. Das Gedicht kann man ebensowohl wie die Lokasenna zur dramatischen Gattung rechnen, wie Hoffory für letzteres getan hat, ohne damit Anklang zu finden. (D. Literaturztg. 1889, 1057.) Man muß diesen Begriff eben weiter fassen, als bisher geschah, und was historisch zusammenhängt, auch in der Poetik beieinander belassen. (Vgl. M. Hirschfeld, Unters. z. Lokasenna 1889.) Noch manches Gedicht der nordischen Literatur ließe sich hier anführen, z. B. die Helgidichtung, das grönländische Atlilied u. a. m. (Jantzen, Streitgedicht 29 f.), doch sieht man wohl schon jetzt, daß nicht, wie Jantzen meint (28), der dialektische Geist den Dichter oft mitten in der epischen Dichtung ergriff und fortriß, sondern daß hier eine uralte Literaturgattung ein spätes Nachleben bei den germanischen Völkern erreicht.

Vgl. R. M. Meyer, Altgerm. Poesie 119; Heusler ZfdA 1902, 189 ff.

In der altfranzösischen Literatur gibt es débats zwischen Frühling und Winter, zwischen Wasser und Wein oder einzelnen Weinsorten untereinander[1], zwischen Leib und Seele, Herz und Auge u. a.

Im Altenglischen finden sich noch Eule und Nachtigall im Kampf u. a. Um zu den Deutschen zurückzukehren, findet man bei Walther von der Vogelweide, wie Jantzen 34 f. anführt, den Vergleich von Bohne und Kornhalm[2]! In einer Reihe von Sprüchen wird über den Vorzug der Milch bzw. des Weins gestritten[3]. Dann findet sich häufig der Streit der Jahreszeiten[4]. Im 16. Jahrhundert gab es ein Volkslied von Buchsbaum und Felbinger, d. i. Fahlweide, die aber nach Uhlands Nachweis

[1] Jantzen, Streitgedicht 23. Vgl. ders., Mitt. d. Schles. Ges. f. Volksk. III 1899, 13 ff.; Reich, Mimus I 659; Creizenach, Gesch. d. mod. Dramas I 384; Mone, Schauspiele des Mittelalters; Golther, Myth. 624.

[2] 17, 25 Lachmann.

[3] Roethe, Reinmar v. Zweter 555; Jantzen 35.

[4] Uhland, Schriften III 17 ff.

als Symbole von Winter und Sommer aufzufassen sind[1]. Sollte dann nicht mancher andere Wettstreit wie Milch und Wein, hell und dunkel, auch in dieser symbolischen Art zu verstehen sein? Auch Seele und Leib streiten noch lange in der Literatur[2]. Ritter und Pfaffe kämpfen um die Minne der Frau, ebenso Adel und Bürgertum, bei Peter Suchenwirt Staete und Unstaete. Minner und Trinker bekämpfen sich[3]. Wiederholt finden sich Liebe und Schönheit im Wortstreit, bei Frauenlob Minne und Welt, in einer anderen Sammlung der Redekampf der beständigen und der wankelmütigen Frauen; Heinzelein von Konstanz vergleicht in einem Gedicht Johannes den Täufer mit dem Evangelisten[4]. Einmal wird gar ein Wolf mit einem Pfaffen in Verbindung gestellt usw. Ferner bekämpfen sich Leben und Tod, Ehre und Schande. Gawan und Keie streiten über das Hofleben, Wahrheit und Lüge, Ritter und Bauer[5]. Im Kargenspiegel vergleicht Hans Folz Reichtum und Armut, und so läßt sich noch vieles nachführen. Die Sängerkriege, die sich schon im Arabischen fanden, lassen sich vieleicht aus den romanischen Tenzonen herleiten, die auch Poetenkämpfe darstellen[6]. In Persien war es Ahadî, der Lehrer Firdausis, der im 9/10. Jahrhundert die Munâzara ausbildete, das Streitgedicht, das mit der Tenzone auffallend übereinstimmt[7]. Die Form stammt aus dem Arabischen, wo es Agone zwischen Frau und Jungfrau gibt, ferner zwischen Dattel und Traube, Kaffee und Tabak, Feder und Schwert, Narzisse und Rose u. a.[8]. Die Perser übernahmen das und verglichen etwa Tag und Nacht, Kälte und Hitze, Himmel und Erde, Lanze und Bogen, Muselmann und Parse, Araber und Perser, Opium und Tabak, Beduinen und Stadtaraber usw.[9]. Wie übrigens Ethé den Zusammenhang zwischen Munâzara und Tenzone zu bestreiten vermochte (S. 53),

---

[1] l. c. 27.
[2] Belege bei Jantzen 44 f.
[3] ib. 47 f.
[4] ib. 58.
[5] ib. 59 ff.
[6] s. o. — Jantzen 82; Zenker, die provenzalische Tenzone.
[7] Horn, Gesch. d. Pers. Lit. 113.
[8] Ethé, Verhandl. d. V. Orientalistenkongr. II 52.
[9] Ethé l. c. 60 u. 74.

u. a., weil die Tenzone älter ist als die Kreuzzugsliteratur, ist jetzt, besonders nach Burdachs trefflichen Ausführungen[1], nicht mehr begreiflich. Man steht freilich erst am Anfang der Untersuchung, wie weit das okzidentale Mittelalter vom islamischen beeinflußt ist. Da kommt es besonders darauf an, die literarischen Gattungen zu konstatieren und vice versa zu identifizieren. Beiläufig sei daran erinnert, wie neuere Dichter die Tenzone nachbildeten, wie Uhland und Rückert über Treue und Untreue oder Wackernagel und Simrock über Feder und Schwert stritten und Chamisso entscheiden ließen[2].

In der Tenzone legt der Dichter einem oder mehreren anderen Fragen vor, die jene entscheiden sollen, woraus der Kampf sich entwickelt, oder es findet ein mehr oder weniger ernst gemeintes Streitgespräch ohne besondere Fragestellung zwischen zwei Dichtern statt[3]. Wenn berichtet wird, die Tenzonen seien oft gemeinschaftlich von mehreren gedichtet worden, indem der eine die Antworten auf die Strophe des anderen in denselben Reimen zu geben hat[4], so erinnert das an griechische Skoliengebräuche, bei denen auch ein Sänger an die Worte des Vorgängers anknüpfen mußte[5]. Zum Schluß wird ein Schiedrichter ernannt, der den Ausschlag gibt.

Außer den Tenzonen gab es noch Streitgespräche, die joc partits, in denen etwa darüber disputiert wurde, ob die Gaskognerinnen oder die Engländerinnen liebenswürdiger und besser, ob die Lombarden oder die Provenzalen ritterlicher seien usw.[6]. Man kann auch an die italienischen Ritornelle denken[7]. (Vgl. die Schnadahüpfl, die Altercationes der Vaganten, Selbach, Streitgedicht 21.) Auch im Priamel finden sich Elemente des Kampfgesprächs, z. B. im Salman und Morolf[8]. Ein Wettstreit des Wissens findet sich schon im Kalevala.

---

[1] Sitzungsber Berl. Ak. Wiss. 1904, 899.

[2] S. Selbach, Das Streitgedicht S. 6.

[3] Zenker Prov. Tenzone 10f.

[4] Zenker 25.

[5] Athen. XV 693. Reitzenstein, Epigramm und Skolion.

[6] Zenker 93.

[7] Zenker 96.

[8] S. Euling, Priamel 22.

Dann ist der Rätselkampf auch im Germanischen verbreitet (s. o.). In der Edda findet er sich, im Vafthrudnismal, Alvismal u. a.[1]. Im Wartburgkrieg begegnet eine Rätselwette, wie auch sonst in der Volkspoesie, z. B. in der englischen Ballade vom Kaiser und Abt[2].

VIII. Das Lachen.

Beim Frühlingsfest ist dem Lachen und dem Spott ein Platz eingeräumt. Das alte Jahr ist ein alter, schwacher Mann, der aus der Stadt geführt und unter Spottreden gegeißelt oder in den Strom geworfen wird. Bei allen Völkern und zu allen Zeiten findet sich das in verschiedener Form wieder. Ἀφ' ἁμάξης fielen die Spottreden bei griechischen Prozessionen, und dem römischen Triumphator hallten die Invektiven seiner Soldaten nach. (Suet. Caes. 51.) Ob es das dem Werden und Wachsen analoge Lachen oder der das Alte überwindende Spott ist, läßt sich nicht immer unterscheiden, verschlägt auch nicht viel, die Grundbedeutung ist ja dieselbe. Der Beifallsjubel der Anunnaki nach dem Tâmatsiege ist wohl der älteste Beleg. Der Spott nach dem Schaden verletzte antikes Zartgefühl nicht, wie der Hohn homerischer Helden über gefallene Gegner beweist. Beim babylonischen Karneval wird es daran so wenig wie bei den späteren gefehlt haben. Der Spott selbst ist nur Zutat oder Begleiterscheinung zum Hauptmotiv, dem Sterben des Jahresgottes, zum Hinabsinken des Tammuz bei der Sommersonnenwende[3]. Die Kulte des Osiris, Attis, Tammuz, Adonis u. a. weisen den Spott der Überlieferung nach nicht auf, hier herrscht nur Weinen und Wehklagen. Anderweitig wird von Lachen und Spott geredet[4]. Am persischen Sakäenfeste wird ein zum Tode verurteilter Gefangener oder ein Sklave zum König gewählt und mit Krone und Königsmantel versehen, er darf

[1] Rhein. Mus. 59, 215.

[2] R. Köhler, Kl.-Schr. I 351. Wossidlo, Mecklenburg. Volksüberliefr. I. Golther 626f.

[3] A. Jeremias, Babylonisches im Neuen Testament S. 19.

[4] Belege bei Winckler MVAG 1901, 103. Jeremias l. c. 20 u. a.

kommandieren und treiben, was ihm immer in den Sinn kommt, niemand darf ihn hindern. Aber nach einer bestimmten Zeit wird er gegeißelt und getötet[1]. Ein ganz ähnlicher Brauch wird aus dem alten Mexiko überliefert; zur Zeit der Wintersonnenwende wurde ein Bild des Hauptgottes zerschnitten und die Gliedmaßen wurden unter der Gemeinde verteilt. (Cf. Osiris, Zagreus, Pentheus u. a.) Im Mai wurde das Bild des Gottes in Prozession einhergetragen. Neben dem Bilde schritt ein mit tiefster Verehrung seit einem Jahre für die Rolle des Gottes vorbereiteter schöner Sklave, der seit zwanzig Tagen vier Jungfrauen zur Gesellschaft und seit fünf Tagen schöne Mahlzeiten erhalten hatte. Er wurde getötet und sein Herz der Sonne dargeboten[2]. Die fünf Tage haben ihre Entsprechung in dem Bericht des Berossus über Babylon und der Dauer der Saturnalien[3]; ein neuer Beleg für die von Winckler oft hervorgehobenen Epagemenen[4], die in den Neujahrsmythus durchaus hineingehören. In den jüngst veröffentlichten Märtyrerakten des hl. Dasius wird erzählt, Dasius stand unter der Regierung Diokletians zu Durostorum in Mösien. Dort herrschte unter den Soldaten folgende Sitte: Jährlich ward ein Kronosfest begangen. Ein junger Soldat wurde dabei als König ausstaffiert und durfte sich eine Zeitlang allen Freuden des Daseins hingeben. Nach dreißig Tagen aber wurde er getötet. Auch Dasius erlitt diesen Tod[5]. — Agrippa weilte einst in Alexandria, Hohnreden und Spottlieder empfingen den Judenkönig, und die Späße des Mimus wurden gegen ihn verwandt. Ein Wahnsinniger wurde als König verkleidet und mit einer Papyruskrone, einem Teppich als Mantel und einer Papyrusstaude als Zepter versehen und weidlich verhöhnt[6]. Endlich ist natürlich die Verspottung Christi (Matth.

---

[1] Berossus b. Athen. XIV 639 C. Dio. v. Prusa de regno 4,76. Strabo XI, 512. Meißner ZDMG 50, 296 ff. E. Meyer, Gesch. d. Alt. I § 463 u. a.

[2] H. Vollmer, Jesus und das Sacäenopfer, Giessen 1905, 26 f.

[3] Vollmer 27.

[4] Winckler MVAG 1901, 96 ff.

[5] Vollmer 18. Zum Folgenden vgl. auch Wendland, Jesus als Saturnalienkönig, Hermes 23, 177. Winckler, Forschungen III 33 f., 49 f. Zimmern KAT[3] 387. Jeremias l. c. 20; Reich, Der König mit der Dornenkrone, Neue Jahrbüchr f. klass. Phil. 1904, 705.

[6] Philo in Flaccum 5 f. Reich 24. Vollmer 29.

27, 27 ff.) hier zu nennen. Schließlich kann auch an das indische Roßopfer erinnert werden, bei dem das Roß ein Jahr lang im Lande frei herumläuft, von Jünglingen bewacht und begleitet, bis es dann geopfert wird. Die Priester tauschen Scherzreden und Rätsel dabei aus[1]. Der Sinn des Brauchs, zu dem sich auch viele andere Analogien anführen ließen, ist offensichtlich der Spott beim Winteraustragen, ein schadenfrohes Gelächter über die Niederlage des Winters.

Eine kosmogonische Bedeutung hat das Lachen. Isaak heißt danach und tritt damit in die Reihe der Frühlingsgötter, denn Lachen geht der Neuschöpfung voraus. Den richtigen Zusammenhang erkannte Winckler[2]. Die rein ästhetische Erklärung reicht für Gen. 18 und 21,6 nicht aus[3]. Sara lacht, das neue Werden kündet sich an. Am Abend bittet der Prophet in der arabischen Legende für sein Volk, er wird abgewiesen. Am Morgen bittet er abermals und wird erhört. Da lacht der Prophet[4], das Heil des werdenden Tages verkündend. Seltsam ist eine Stelle in einem kabbalistischen Werk[5] wo es heißt: Und dies ist das Geheimnis, daß die Kinder, wenn sie klein sind, wegen der Lilith lachen, weil sie mit ihnen lacht. Ich habe auch gehört, daß ein Kind lacht, wenn es klein ist und in der Nacht des Sabbats oder in der Nacht der Neumondsanfänge schläft, daß dann Lilith mit ihnen lacht usw. Hier ist vielleicht die beste Erklärung, das Lachen in Beziehung zum Neumond zu setzen, der den werdenden Halbmond ankündigt, doch steht das dahin.

In Ägypten naht der höchste Gott der Königin, sie lacht ihn an, und beide erzeugen den neuen König[6]. Das Lachen hat hier eine symbolische Bedeutung, das erkennt man ganz klar an der Stelle. Zortavastra lacht gleich nach seiner Geburt[7], der Prophet Spitama, wahrscheinlich auch Kyros lachen bei der

[1] Oldenberg, Rel. d. Veda 474 f.; vgl. das römische Oktoberroß.

[2] M V A G 1901, 103, vgl. Jeremias, Babylonisches im Neuen Testament 20.

[3] S. Gunkel, Genesis [3]198.

[4] Winckler l. c. 103.

[5] Wünsche, Schöpfung und Sündenfall des ersten Menschenpaares 27.

[6] Erman, Äg. Rel. 40.

[7] Oldenberg, Aus Indien u. Iran 145, zur Namensform s. Hüsing OLZ 1905, 112 ff.

Geburt [1]. König Okkako hatte eine Magd. Diese gebar ein Schwarzes, den Kanho. Als Kanho geboren war, da lachte er laut auf. Die Leute sagten nun: Er hat, kaum geboren, laut aufgelacht [2]. Wenn Krischna den Kampf mit König Paundraka beginnt, lacht er zuvor mit seinem tiefen Lachen [3]. Die vedischen Apsaras lachen stets [4]. Nach vedischer Anschauung ist Lächeln ein Zeichen der Kraft. Wer aber lächelt, begibt sich seiner Kraft. Daher die wiederholte Mahnung, nicht zu lächeln oder wenigstens die Hand vor den Mund zu halten, damit der Empfänger der Somaweihe seine Kraft, seinen Glanz nicht abgebe. Aus dem Lächeln des Makha entsteht die Hirse [5]. In einer Indianersage werden Helden aus dem Bauch eines Walfisches befreit. Da sie sich wiedersahen, lachten sie sich an [6]. Bei den Neuseeländern will Maui seine Ahnfrau töten. Maui sagt zu den kleinen Vögeln, die ihn begleiten: Wenn ich jetzt in den Rachen der alten Frau krieche, dürft ihr nicht lachen. Ich bitte euch, lacht ja nicht, ja nicht! Aber wenn ich darin gewesen bin und wieder herauskomme aus ihrem Munde, dann mögt ihr mich, wenn es euch behagt, mit jubelndem Lachen begrüssen. Die Warnung wird wiederholt. Aber ein kleiner Vogel lacht und weckt die Feindin, so daß das Unternehmen scheitert [7]. Daß hier Sonnen- oder Mondaufgang gemeint sind, ist wohl möglich. Für das Griechische kommt zunächst der Demeterhymnus in Betracht. Demeter naht dem Haus des Keleos. Die Magd Jambe gibt ihr einen Sessel zum Ausruhen [8]. Die Göttin sitzt da ἀγέλαστος ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος [9], aber Jambe πολλὰ παρασκώπτουσ᾽ ἐτρέψατο πότνιαν ἁγνήν, μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἵλαον σχεῖν θυμόν [10]. An Hera ist noch zu

[1] Hüsing, Kyrossage 120.

[2] K. E. Neumann, Dighanikayo 111.

[3] Paul, Krischnas Weltengang 110.

[4] Rgv. X 123,5, L. v. Schröder, Griech. Götter u. Heroen 19, der an Ἀφροδίτη φιλομμειδής erinnert.

[5] Oldenberg, Rel. d. Veda 429, 481.

[6] Frobenius, Zeitalter 83.

[7] ib. 67, Schmidt, Jona 31. Stucken, Astralmythen 341 u. 603.

[8] Hymn. Demetr. 194 f.

[9] ib. 200.

[10] ib. 202 ff. cf. Ov. Met. V 452 ff.

erinnern, die sich durch Lachen als Mutter des Hephaistos zu erkennen gibt [1]. Die wichtigste Stelle aber findet sich in einem Leydener Zauberpapyrus, wo es heißt: ἀνέθαλεν ἡ γῆ σοῦ ἐπιλάμψαντος καὶ ἐκαρποφόρησαν τὰ φυτὰ σοῦ γελάσαντος [2]. Dieterich entwickelt daraus die kosmogonische Bedeutung des Lachens, das sich auch bei den Ophiten findet [3]; γελάσαντος δὲ τοῦ θεοῦ ἐγεννήθησαν θεοὶ ἑπτὰ, heißt es noch im Papyrus, womit auf astrale Dinge deutlich genug hingewiesen wird. — Für die Römer begeugt Dionysios, daß beim Triumph und selbst beim Begräbnis das Lachen nicht fehlte [4]. Der Triumph stellt den Einzug des Gottes, das Begräbnis den Eingang des Entschlafenen in den Reigen der Unsterblichen dar, (s. o. S. 25), also handelt es sich nur um Werden und Schaffen. Von Cäsars Begräbnis wird Ähnliches berichtet [5]. Beim funus des Vespasian trat der Favor, durch den archimimus dargestellt, auf, und erzählte facta ac dicta vivi, flocht aber auch Scherzhaftes ein [6]. Von den Luperkalien erzählt Plutarch: σφάττουσι γὰρ αἶγας, εἶτα μειρακίων δυοῖν ἀπὸ γένους προσαχθέντων αὐτοῖς οἱ μὲν ἡμαγμένῃ μαχαίρᾳ τοῦ μετώπου θιγγάνουσι, ἕτεροι δὲ ἀπομάττουσιν εὐθύς, ἔριον βεβρεγμένον γάλακτι προσφέροντες. Γελᾶν δὲ δεῖ τὰ μειράκια μετὰ τὴν ἀπόμαξιν [7], die irgendeine kosmogonische Bedeutung gehabt haben muß. In Italien scheint das z. T. noch fortzuleben. In Nordsardinien tritt nach einer Trauerfeier ein Weib aus dem Volke, die buffona, hervor und ergeht sich in scherzhaften Reden. Als Erklärung für diesen Brauch wird angeführt, alle Tiere hätten mit Maria um Jesus geklagt. Nur der Frosch habe nicht geklagt, sondern Maria getröstet: Was sollte ich tun, da mir das Rad eines Wagens meine sieben Kinder tötete? Da lachte Maria [8]. Das ist eine Scherzerzählung, die aber vielleicht eines tieferen Sinnes nicht entbehrt. Der

---

[1] Gruppe, Gr. Myth. 1316.
[2] Dieterich, Abraxas 24.
[3] ib. 29 f.
[4] Ant. Rom. VII 72.
[5] Suet. Div. Jul. 84.
[6] Suet. Vesp. 19. Vgl. Marquardt, Privatleben I 352.
[7] Plut. Rom. 21. Vgl. Wissowa, Röm. Rel. 173.
[8] Usener, Rhein. Mus. 1904, 625.

Frosch stellt den Mond dar, wie es scheint [1], seine sieben Kinder weisen ebenfalls auf den Mond, nicht minder das Rad, so daß auch hier das Lachen wohl den Neumond ankündigt, wie das Jubelgeschrei hillal bei den Arabern. (Ob beiläufig der Papstname Gelasius in diesen Zusammenhang gehört, ist schwer zu sagen, ebenso ob Gregor als Übersetzung von Buddha anzusehen ist. — Henneke, Apokr. N. T. 17,2 u. 70.)

In der Edda verlangt Skadi zur Sühne für ihres Vaters Ermordung, daß die Asen sie zum Lachen bringen sollen, was wohl keinem möglich sein werde. Loki aber gelingt dies dennoch, und die Sühne ist vollzogen [2]. Gudruns Lachen, als eine Magd darüber klagt, daß sie in der Normandie bleiben müsse, spielt eine gewisse Rolle [3]. In Wolframs Parcival schaut Cuneware den Parcival und lacht. Antanor, der bis dahin stumm war und schwachsinnig schien, gewinnt durch Cunewares Lachen die Sprache wieder [4]. Die Gesellschaft der Frau Holle darf nicht lachen [5]. Im färörischen Märchen ist das Lachen des Meermännleins besonders unheimlich, man braucht da vielleicht nur an Lautmalerei zu denken wie bei Aischylos' κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα oder Catulls cachinnus. Wenn das Meermännlein aber durch sein Lachen im Boot anzeigt, wo viele Fische sind und dadurch dem Fischer zu einem guten Fang verhilft, so ist das wohl tiefer zu fassen [6]. Die Wichtelmännchen nehmen der Mutter das Kind aus der Wiege und legen einen Wechselbalg an seine Stelle, der nicht weicht, ehe man ihn nicht zum Lachen gebracht hat. Gelingt dies, so verschwindet er, und das Kind ist wieder da [7]. In dem Märchen vom Dummling wird von einer Königstochter erzählt, die so ernst war, daß sie niemand zum Lachen bringen konnte. Ein Gesetz wurde erlassen, wer sie zum Lachen bringen könne,

[1] Ehrenreich, Mythen u. Legenden 13, 36 u. 82.

[2] Edda, her. v. Gering 354. Golther, Myth. 413 Anm. Simrock, Myth. [4] 320, 435. Stucken, Astralm. 369. Grimm, Deutsche Sagen [4] 32. Eine lappische Entsprechung noch bei Stucken, Astralmythen 456 Anm.

[3] Hahn, Sagwissenschaftl. Forschgn. 373, 421.

[4] 3,1053 ff. Stucken 480 Anm.

[5] Mannhardt, Germ. Mythen 309, cf. 314.

[6] Herrmann, Nord. Mythol. 126, 134.

[7] Mannhardt, 302 f.

solle sie zur Frau bekommen. Der Dummling erfüllt die gestellte Bedingung. Stucken 367; cf. 456a. Grimm erinnert an ein neugriechisches Lied, in dem es heißt, wenn ein Mädchen lacht, fallen Rosen in ihre Schürze. Der germanische Rosenlacher lacht, daz es voll Rosen wâs berc unde tâl, loup unde gras Wenn er lacht, schneit es Rosen, sagt das niederländische Sprichwort. Auch an die Namen Rosenlacher, Rosenlächler, erinnert er [1].

IX. Ἀπόλογοι.

In Kerbela, eine Tagereise nordwestlich vom ehemaligen Babylon, ruhen in der Moschee die sterblichen Reste des großen Schiiten Hosein Ibn Ali. Alljährlich vom ersten bis zum zehnten Moharram wird ein Trauerfest zum Andenken an den großen Imam gefeiert [2]. Überall sind Kanzeln errichtet, von denen herab die Geschichte des Hosein erzählt wird. Die versammelte Menge aber begleitet den Vortrag mit Weinen und Wehklagen. Daneben finden dramatische Aufführungen statt, die sich aus der Rezitation allmählich entwickelt haben und Hoseins Kampf und Tod darstellen. Die Aufführungen sind mit großem Prunk ausgestattet und füllen den ganzen Monat aus. Das Publikum verfolgt die Vorgänge auf der Bühne mit dem größten Anteil, der verhaßte Khalif Jezid und sein Gefolge wird oft von den Zuschauern mit Steinen beworfen, so daß die Schauspieler sich verschiedentlich weigerten, diese Rolle zu übernehmen und durch russische Gefangene ersetzt wurden. Am 7. findet ein Brautfest zur Erinnerung an die Tochter Hoseins statt. Am 10. wird der Sarg Hoseins in Prozession einhergetragen. Daß Hosein Tammuzcharakter trägt und fast alle Züge der Tammuzlegende aufweist, hat man schon hervorgehoben [3]. Zum großen Jahresfeste gehört die Erzählung von

[1] Grimm, Myth. 931 f., Nachtr. 318. Vgl. noch R. Köhler, Kl. Schr. I 93 f.

[2] Vgl. zum Folgenden Eerdmans Zeitschr. f. Assyr. IX 280 ff.

[3] Goldzieher, Mohammed. Studien II 331. Eerdmans l. c. Meißner, Archiv f. Religionswiss. 1902, 230 ff.

den Leiden und der Erlösung des Gottes. Wir haben das mohammedanische Beispiel vorangestellt, weil es das Motiv vielleicht am deutlichsten zeigt, es findet sich anderweitig nicht minder. Interessant ist Meißners Beobachtung, daß die Hoseinlegende noch heute vollkommen im Volksmunde lebendig ist und im Irâq, der Gegend um die Mitte des ehemaligen Babylon, noch jetzt mit manchen Variationen erzählt wird.

Das Epos scheint aus priesterlichen Gesängen und Vorträgen entstanden zu sein, die die Taten und Leiden des Gottes der Gemeinde vorführten wie am Hoseinfest der Araber. Bei den Babyloniern gab es eine Priesterklasse, die Zammaru oder amēl LUB, deren Aufgabe darin bestand, die Götterhymnen vorzusingen[1], cf. Zimmern Neujahrsfest S. 137. Diese Hymnen, von denen wir treffliche Proben besitzen[2], waren großenteils zwar lyrischen Charakters, enthielten aber auch epische Elemente, und gewiß gab es auch eine Fülle von epischen Stücken, wie die Analogie anderer Literaturen vermuten läßt. Der Zammaru oder Sänger spielte beim Opfer eine große Rolle und darf wohl mit dem Rhapsoden verglichen werden.

Über altindischen Opferbrauch sind wir einigermaßen unterrichtet. Die beiden hervorragendsten Priester im indischen Ritual sind der Adhvaryu und der Hotar. Jenem liegt es ob, die einzelnen Opferhandlungen vorzunehmen, diesem, die Handlung mit Rezitationen zu begleiten[3]. Ursprünglich lagen beide Funktionen in Händen des Hotar, die Scheidung ist aber schon indoiranisch. Der Hotar hatte in Indien die Taten und den Ruhm des jedesmal gefeierten Gottes im Gedichte zu preisen und ihm dann die Wünsche des Opferers zu empfehlen. Beim Somaopfer hatte er die Litanei an die Morgengottheiten vorzutragen und die einzelnen Vorgänge der Opferhandlung mit Vorträgen zu begleiten[4]. Auch die Abfassung der zu singenden Lieder war seine Aufgabe, er wird der „Schönzungige“ genannt. Der Gott Agni steht in enger Beziehung zu den Opferpriestern und besonders wird ihm die Rolle des Hotar zugeteilt, des

---

[1] Zimmern Šurpu 93. Vgl. auch O. Weber AO VII 4,7.

[2] Vgl. Zimmern AO 1905, 3 u. ö.

[3] Für das Folgende cf. Oldenberg, Rel. d. Veda 386.

[4] Oldenberg, ZDMG 42,242f.

vornehmsten Priesters und Wortführers in der indischen Dichtung[1]. Als Gehülfe stand dem Hotar in späterer Zeit auch der Achāvāka zur Seite, der „Anreder", der bei den Rezitationen des Somaopfers beteiligt ist[3]. Der ganze Rigveda aber ist nichts als eine Sammlung der Hymnen, die vom Hotar bei den verschiedenen Anlässen vorgetragen wurden, über ihre Natur besteht also keinerlei Zweifel. Die ursprüngliche Beziehung der Opfer auf Naturvorgänge ist in den indischen Hymnen nicht mehr klar ersichtlich, doch tritt auch dies oft genug deutlich hervor, und die Gebräuche der Wintersonnwende z. B. erscheinen im Zusammenhang einer das Jahr durchziehenden, den Sonnenlauf begleitenden Reihe von Somaopfern[3].

Die Brahmanas lehren, daß der Vortrag erzählender Gedichte ein Bestandteil der Opfer- und Familienfeste war. Zum großen Roßopfer gehörte der tägliche mythologische Vortrag[4]. Alle zehn Tage wiederholte sich die Reihenfolge der Geschichten, und zwei Lautenspieler, ein Brahmame und ein Kschatryia, besangen die Freigebigkeit und den Kriegsruhm des Opferherrn. Auch bei Leichenbegängnissen wurden Itihasas oder Puranas vorgetragen, zum Trost für die Leidtragenden, wie die Überlieferung besagt. Die wahre Ursache dürfte tiefer liegen. Nach Todesfällen wurde das alte Herdfeuer hinausgetragen und ein neues durch Reibhölzer entfacht. Die Familie aber saß bis in die Nacht am Feuer und ließ sich Puranas u. a. von glücklicher Vorbedeutung erzählen[5]. Der Wechsel des Lichts ist von durchsichtiger Bedeutung, und so werden auch die Erzählungen nicht allein eine Tröstung bedeutet haben. — Der Schüler des Vyasa trug das ganze Mahabharata in den Zwischenpausen eines großen Schlangenopfers vor[6]. Interessant ist die von Winternitz (l. c.) angeführte Bemerkung Windischs, daß in der Entwicklung des Epos anfänglich die Reden überwogen, die erzählten Ereignisse ganz zurücktraten, später jedoch dies

---

[1] Oldenberg 129.
[2] ib. 397,2.
[3] ib. 444.
[4] Winternitz 259. S. Lassen. Ind. Altert. I 483.
[5] Winternitz 260. Weiteres S. u.
[6] ib. 270.

Verhältnis sich verschob, und zuletzt ganz umkehrte. Das indische Epos besteht fast nur aus Reden. In der Ilias nehmen, wie Windisch auch bemerkt, die Reden ebenso einen großen Raum ein. Freilich merkt man dieser Auffassung den Einfluß der Oldenbergschen Itihasaiheorie an; und doch ist es ein verlockender Gedanke, aus dem Epos in den Reden den Kern herausschälen zu können, wodurch die schulmäßige Einteilung: Epos, Lyrik, Drama vollends über den Haufen geworfen würde, was sich gewiß verschmerzen ließe. Das Drama dagegen träte, wenn auch nur als Andeutung, an die Spitze der Entwicklung. Der Zustand der babylonischen Hymnen widerspräche dem nicht. Reden der Götter wechseln mit solchen der Priester ab, der Personenwechsel muß erschlossen werden, ein verbindender Text ist nicht vorhanden. Gelegentlich wird auch kurz die Rollenverteilung bezeichnet, wie z. B. in manchen Beschwörungshymnen, worin man dann ein jüngeres Stadium zu erkennen hätte. In dem auch sonst als jünger anerkannten Gilgamesch nimmt der erzählende Teil schon einen verhältnismäßig breiten Raum ein. Beachtenswert ist es, daß den Beschwörungshymnen teilweise eine Einleitung mythologischen Inhalts vorausgeht, die der Form nach durchaus episch anmutet, und wieder herrscht die Rede vor. Ähnliches finden wir in Israel, in der Prophetie stehen Herrenreden unvermittelt neben den Worten des menschlichen Verfassers und im Pentateuch findet sich Entsprechendes, ebenso in den Psalmen. Im Ijob und im Hohenlied ist es dermaßen der Fall, daß man geradezu an dramatische Form dachte. Weiter kann das hier nicht verfolgt werden. Die Anregung aber, das Epos und auch das Drama aus dem monologischen Hymnos abzuleiten, sollte lebendig bleiben, und zwar zu einer umfassenden Beantwortung der Frage führen.

Im Mahabharata wird öfter erzählt, daß Helden im Unglück getröstet werden, wenn Mönche ihnen Beispiele der Standhaftigkeit usw. erzählen. Im Ramayana unterhält und belehrt Visvamitra seinen Schüler Rama mit langen genealogischen und theogonischen Erzählungen, die wohl mit den babylonischen Fluterzählungen des Ahnherrn oder manchen Apokalypsen, z. T. auch, wie noch zu zeigen, den Apologen des Odysseus entfernt verwandt sein dürften. Rama kündet seinen Zwillings-

söhnen die Geschichte seiner Taten. Staunend lauscht das Volk dem Vortrag der beiden Brüder, die von Göttern und Helden zu sagen wissen und wie Dioskuren erscheinen; vielleicht sind sie es auch[1]. Endlich kann vielleicht an den Erklärer erinnert werden, der in den Zwischenpausen des Dramas den Zusammenhang des Ganzen episch erläutert[2].

Zum Roßopfer sei noch nachzutragen, daß während des Irrganges des Rosses ein feierlicher Rezitationszyklus stattfand[3]. Mehrere Rhapsoden traten auf, u. a. ein Priester und ein Krieger. Das Jahr hindurch, welches das Roß frei umherschweift, muß der Opferer täglich auf goldenem Polster sitzend dem Hotar lauschen, der in zehntägigem Zyklus ihm je eine mythische Persönlichkeit mit ihren Untertanen, Stellvertretern usw. vorträgt und sie ihm dadurch geneigt macht[4]. Bei alten vedischen Menschenopfern wird etwa eine Sage von einem früheren derartigen Opfer erzählt, bei dem das Opfer gerettet wurde[5].

In der Geburtsnacht Krischnas fanden Tänze und Agone

---

[1] Dazu s. Klio IV 237 ff.

[2] Klein, Gesch. d. Dramas III 63. Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1901, 101.

[3] A. Weber. Sitzungsber. Berl. Ak. Wiss. 1891, 772. Zum Irrgang vgl. übrigens noch den Jerusalemsweg in den Kirchen. Sehr wichtig ist noch vieles in E. Krauses Buch: Die Trojaburgen Nordeuropas, Glogau 1893, was hier nachträglich vermerkt sei. Er führt reiches Material für die überall sich findenden Labyrinthe mit den daran sich knüpfenden Tanzsagen an; daß der Gestirnreigen das Urbild aller Labyrinthtänze sei, kann für uns kaum noch zweifelhaft sein. Überall wird da von Zauberkreisen usw. berichtet. Der Dauerlauf der Turner in Schneckenlinien, den Friedrich des Großen Schwester Amalie 1758 erneuern ließ (S. 30), der Morristanz in Shakespeares Sommernachtstraum (41), die casa del Laberinto in Pompeji (75), die Babelsberge (107), das Trojaspiel (Verg. Aen. V 545) u. a. gehören dahin. Krause verschmäht die astrale Deutung, die, wie er weiß (55) schon vorhanden war, aber er bringt so viel Material, daß sein Buch dadurch für mythologische Studien äußerst wertvoll erscheint. Sehr bedeutsam sind auch die Kirchenlabyrinthe oder Jerusalemswege (s. o.) in alten französischen und italienischen Kirchen, auch zu St. Severin in Köln. Sie befinden sich im Mittelschiff und zeigen auf dem Fußboden runde oder viereckige Irrgänge, in der Mitte wird öfters der Minotauruskampf dargestellt (88 ff.). Alle Deutungen haben versagt, die astrale dürfte sich bewähren. S. o.

[4] Weber ib. 775.

[5] ib. 777.

statt und Legenden von dem Gotte wurden erzählt. Weber, Abh d. Berl. Ak. 1868, 300; cf. auch Lassen, Ind. Alt. I 483. Kern-Jak. 300.

In China finden sich Geschichtenerzähler, die in öffentlichen Lokalen oder auf freien Plätzen auswendig Sagenstoffe vortragen, wobei der Fächer bei Kampfszenen zur pantomimischen Verdeutlichung benutzt wird. Jeder Erzähler hat seine besonderen Stoffe. Jeder lernt die Kunst bei seinem Meister, dessen Namen er später dem seinigen hinzufügt. Das gibt in mehrfacher Hinsicht zu denken, wenn man es als Rudiment uralter vorderasiatischer Tradition betrachtet, was hier wohl erlaubt ist.

Nach der Trauerzeremonie sollten die Hinterbliebenen, wenn sie dem Ritus entsprechend aus dem Wasser gestiegen waren, auf weichen Rasenplatz sitzend durch alte Itihasas zerstreut werden[1]. Aber es wird gelehrt, daß den einen Verwandten Beweinenden ein Mann von ruhiger Gemütsart mit tröstenden Reden zur Seite stehen solle. Auch sollen die Hinterbliebenen durch gute Reden, aufmunternde Geschichten und schöne Puranas den Kummer vertreiben. Alte Leute sollen trauernde Verwandte durch weise Sprüche, Itihasas u. a. trösten[2]. Manche Trostredner genossen sogar eines besonderen Rufes (ib.). In den Jatakam finden sich viele derartige Trostgeschichten. Oft werden die Trostreden einem Gott oder Heros, Krischna, Rama usw. in den Mund gelegt (ib.). so daß also die Beziehung zum Dramatischen wieder hergestellt ist. Die von uns supponierte ältere rein kultische Form findet sich vielleicht, wenn am Totenbett religiöse Texte gesprochen, etwa die tausend himmlischen Namen des Narayana hergesagt[3] oder Vedatexte rezitiert werden[4]. Cf. Blau, Index zu Böhtlingks Ind Sprüchen sub: „Trauer um Verstorbene ist eitel“.

Man könnte die Frage aufwerfen, ob die ganze antike Trostliteratur nicht aus dieser Art von kultischen Trostreden hervorgegangen ist. Bei den Babyloniern wurden Wechsel-

[1] Lüders, ZDMG 58,707f. Winternitz 260.

[2] ib. 708. Vgl. Caland, Altind. Toten- und Bestattungsgebräuche. Burgess, Epideictic Literature, Chicago 1902. S. 111f. 148f. u. a.

[3] Caland S. 11.

[4] ib. 9.

gesänge der Männer und Frauen gesungen[1]. Bei einem assyrischen Königsbegräbnis wird erzählt, nach der Trauerversammlung werde der Musikmeister mit seinen Sängerinnen musizieren[2], wobei wohl ein entsprechender Text gesungen wurde.

Mit dem indischen Ritual eng verwandt erscheint das altpersische, von dem einheimische und griechische Berichte vorliegen. Assyrischen Einfluß hebt schon Herodot hervor, ἐπιμεμαθήκασι δὲ καὶ τῇ Οὐρανίῃ θύειν παρά τε Ἀσσυρίων μαθόντες καὶ Ἀραβίων, (I 131) und auch für Indien ist dieser assyrisch-kanaanäische Einfluß anzunehmen; interessant ist nur, daß schon Herodot Zusammenhänge betont, deren Vorhandensein erst allmählich Beachtung findet.

In Ägypten veranstalteten die Angehörigen des Verstorbenen festlich gekleidet und mit Blumen geschmückt ein Mahl. Tänzerinnen zeigen ihre Kunst, der Harfenspieler aber stimmt an[3]: Wie ruhig liegt dieser gerechte Fürst, das schöne Geschick ist eingetreten. Die Leiber gehen dahin seit der Zeit der Götter und der Nachwuchs tritt an ihre Stelle. Weiter führt er dann den Gedanken aus, daß alles Lebende einmal untergehen müsse. Dann wendet der Sänger sich an den Toten selbst und spricht mit ihm wie mit einem Lebenden: Feiere den schönen Tag! Stelle dir Salben hin und feines Öl. — Laß Gesang und Musik vor dir sein. Wirf alles Traurige hinter dich, denke an die Freude, bis jener Tag kommt, bis man landet in dem Lande, das die Laute schweigen läßt. Das Gastmahl aber endet mit wilder Ausgelassenheit (ib.) Das Lied des Sängers entspricht ganz den obigen sog. Trostreden.

Im israelitischen Kultus gilt Folgendes: Ehe die Trauernden das frische Grab verlassen, stellen sich die Anwesenden in zwei Reihen auf. Der Leidtragende geht zwischen ihnen hindurch, und folgende Trostworte werden ihm zugerufen: Der Allgegenwärtige tröste dich nebst allen Trauernden Zions und Jerusalems. Dann, indem man Gras hinter sich wirft: Einst werden sie aus der Stadt erblühen wie das Gras aus der Erde. Man begießt

---

[1] Jeremias AO 3,1[2] 11.

[2] Jeremias ATAO[2] 592.

[3] Nach einer babylonischen Grabinschrift, s. Erman, Äg. Rel. 138.

die Hände mit Wasser und spricht: Einst läßt Er den Tod auf ewig verschwinden, Gott der Herr trocknet dann die Tränen von jedem Angesicht, entfernt seines Volkes Schmach vom ganzen Erdenrund, denn Er sprach es, der Ewige[1].

Sehr viel mehr ist über die Trostliteratur der Griechen und Römer bekannt. Es ist das mehrfach im Zusammenhang dargestellt worden[2], sodaß wir uns kurz fassen können. Achilleus tröstet den weinenden Priamos Ω 518ff. sehr schön durch gemütvolle und philosophische Worte über die Zwecklosigkeit der Trauer u. a. Die Lage ist durchaus die typische, und die Worte des Peliden sind ein Muster paramythischer Beredsamkeit.

Perikles der Parier hat dem Meer schmerzliche Opfer bringen müssen, den Trauernden richtet der hier sehr ernste Jambograph des Marmoreilandes auf, er selbst von dem Verderben schwer mitbetroffen; den Schwager habe das κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης verschlungen. Aber es gibt ein Heilmittel, die κρατερὴ τλημοσύνη. Das Unglück schreitet schnell, heute trifft es diesen, morgen jenen. Da hilft nur das Odysseische τλῆναι, das γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενον.

Herrlich tröstet der lachende Philosoph den weinenden Großkönig am Grabe der schönen Gattin. Erst war er ratlos ὅτι ἂν εἰπὼν εἰς παραμυθίαν ἀρκέσειεν. Endlich fand er die Lösung. Er befahl dem Schah, auf das frische Grabdenkmal der Königin die Namen dreier Menschen aufzuschreiben, die noch kein Leid betroffen, die noch ἀπένθητοι seien. Und da der Gewaltige durch alle seine Satrapien umsonst nach einem Leidlosen umschaut, muß er dem lächelnden Abderiten zugestehen, daß allgemein Menschliches ihm wiederfahren sei. Kaiser Julianus, der das Apophthegma mitteilt, tröstet damit den Witwer Amerius, nachdem er noch an Telemachos' von Helena gereichten

---

[1] Rabbinowicz, Der Totenkultus bei den Juden, Marburger Diss. 1889, 37ff. vgl. 57.

[2] Buresch, Consolationum a Graecis Romanisque scriptarum historia critica, Leipziger Studien IX 1ff.; O. Schanz, de incerti poetae cons. ad Liviam, Diss. Marburg 1889; Skutsch bei Pauly-Wissowa s. Consolatio. Lier, Philol. 62, 563f.; Kuhn, Byzant. Ztschr. IV 246; Krumbacher, Byz. Lit. 812, worauf hier allgemein verwiesen sei.

Trostkelch erinnert hat[1]. Dieselbe Pointe wendet Lukian mit Änderung der Personen an[2].

Sokrates' Apologie und die Abschiedsrede des Xenophontischen Kyros rechnet Buresch auch hierher, wohl nicht mit Recht. Wenn man sieht, daß ähnliche Reden öfter begegnen, auch im Orient, so ist man versucht, hier eine besondere Gattung, ein Eidos zu konstatieren, das im Griechentum wieder zu rein literarischer Ausblüte gelangte, z. B. in den vielen sokratischen Apologien, die dann nur gelegentlich des Prozesses ein altes verbreitetes Motiv variierten. Ob der λόγος ἐπιτάφιος dahingehört, ist aber fraglich, er zielt eigentlich mehr auf eine Ehrung der Abgeschiedenen als auf Tröstung der Leidtragenden hin, entbehrt überhaupt meistens des rein privaten Charakters, der der consolatio doch meistens eigen ist.

Ganz hergehörig, vielleicht nach einem Vorbild des Meisters, ist Theophrasts Schrift περὶ πένθους und manches von Dikaiarchos[3]. Die Antisthenischen Bücher περὶ τοῦ ἀποθανεῖν, περὶ ζωῆς καὶ θανάτου usw. rechnet Buresch hierher; uns kommt es nur auf Trostschriften für Privatleute, nicht auf allgemeine Betrachtungen an. Die Gedanken mögen ja in jenen Trostreden dieselben sein, uns liegt nur daran, die kultische Observanz, wenn man den Ausdruck hier brauchen kann, in ihrem rein literarischen Nachleben zu konstatieren. Daß Panaitios' Brief an Tubero de dolore patiendo, wie Cicero ihn betitelt[4], eine Trostschrift für einen bestimmten Fall war, ist wahrscheinlich, weil der Stoiker in dem Brief Krantors Trostschrift besonders empfahl[5], die im nämlichen Sinn abgefaßt war. Krantor tröstet nämlich den Hippokles über den Tod seiner Kinder. Aus der mündlichen Trostrede wird die Literaturgattung der Trostepistel. Unter diesem Gesichtswinkel müßte die Geschichte der Gattung eigentlich noch einmal geschrieben werden, aber mit möglichst genauer Beschränkung auf dies Thema, ohne Vermengung mit

---

[1] ep. 37 p 532 ff. Hertlein; cf. Plin. n. h. VII 189; Diels, Vorsokr.[2] I 355.

[2] Demonax 25.

[3] Buresch l. c. 34 f.

[4] de fin. IV 9,23.

[5] Cic. Ac. pr. II 44,135.

den freilich naheliegenden Nachbargebieten allgemeiner Ethik usw. Kleitomachos, um anderes zu übergehen, librum eversa Carthagine misit consolandi causa ad captivos cives suos, das so vorzüglich war, daß es nicht vulneribus mederetur sed cicatricibus [1]. Ciceros consolatio filiae, Senecas, Plutarchs Trostschriften sind bekannt. Apollonios von Tyana tröstet den verwitweten Bruder u. a. [2] Julian will Amerius' Trauer um die Gattin lindern [3]. Weiteres bei Synesius, in den Phalarisbriefen oder bei Byzantinern weist Buresch nach (l. c.). Zu kunstmäßiger Ausbildung gelangte die Trostrede durch die Rhetoren. An die νηπενθεῖς ἀκροάσεις Antiphons ist da zu erinnern (Philostr. v. soph. II 16,1 K.). Dionysios gibt ausführliche Anleitung [4]. Man soll den Abgeschiedenen nicht beklagen, das würde den Schmerz der Angehörigen nur vermehren. Wer im Kriege gefallen ist, dessen Ruhm soll verkündet werden. Sein Tod sei schnell und plötzlich eingetreten, ohne langes Krankenlager. Wer rasch und schmerzlos hinschied, werde glücklich gepriesen. Wer lang zu leiden hatte, dessen Standhaftigkeit wird gelobt. Früher Tod spricht für Gunst der Götter, τοὺς γὰρ τοιούτους φιλοῦσιν οἱ θεοί, und so fort für jedes Lebensalter, eine Kasualberedsamkeit, deren keine moderne Homiletik sich zu schämen brauchte. Auch Menander spricht περὶ παραμυθητικοῦ [5] und bringt ähnliche Gesichtspunkte vor wie Dionysios. Im ersten Teil soll man den Abgeschiedenen mit Lobsprüchen erheben. Dann zur Tröstung übergehend beginne man etwa zu den anwesenden Eltern: Ich wundere mich, daß euch des großen Euripides Wort nicht beigefallen ist, die Neugeborenen solle man beklagen, denn ihnen stehen viele Leiden bevor, die Abgeschiedenen dagegen preisen, denn sie seien über alle Schmerzen dahin. An Kleobis und Biton solle man erinnern. Der Tod ist das vom Schicksal eingesetzte Ende. Untergegangen sind auch

---

[1] Cic. Tusc. III 22,54.

[2] Buresch 71.

[3] ep. 36.

[4] rhet. 6,4.

[5] Spengel, rhet. Gr. III 413.

[6] Leider ist Galens περὶ παραμυθίας, von dem er selbst einmal spricht (de suis libris c. XIII, v. XIX Kühn) verloren gegangen.

Städte und ganze Völker. Er aber wohne jetzt im Elysion bei Rhadamanthys, Achilleus und Memnon, vielleicht auch bei den Göttern im Himmel. So leben Helena mit ihren Brüdern und Herakles mit den Göttern. Wie ein Heros, ein Gott werde er gepriesen. Wer an der Hand dieser Rhetoren und der erhaltenen Konsolationen ein Stemma der Motive anlegen wollte, würde noch deutlicher erkennen, wie sehr diese ursprünglich vielleicht dem Kult angegliederte Gattung allmählich in der Profanliteratur die festgefügte Technik der Rhetoren annehmen mußte. Um meine Ansicht noch einmal zu präzisieren, wiederhole ich, daß die lange Rede am Grabe ursprünglich wohl der kultische Apolog war, von dem hier immer die Rede ist, in dem gleichsam der Aufstieg des Toten zu den Göttern dargestellt wurde, vielleicht in mythologischer Einkleidung, daß dann der sakrale Sinn in Vergessenheit geriet und gleichsam volksetymologisch die Tröstung der Hinterbliebenen als der Zweck der Rhesis angesehen wurde, woraus dann die wirkliche Paramythie entstand. Ich vermute das, wie gesagt, ohne mit Bestimmtheit für die Hypothese eintreten zu wollen. Soviel aber scheint mir in der Tat sicher, daß die Trostrede, nicht der persönliche Zuspruch, sondern die kunstvolle, mündlich vorgetragene Consolatio schon im alten Orient, besonders in Indien, bestand und von da nach Europa gelangte, wo sie zur Literaturgattung weitergebildet wurde.

Das persische Opfer beschreibt Herodot und bemerkt dann, wenn der Opferer alle Zeremonien erfüllt hat, μάγος ἀνὴρ παρεστεὼς ἐπαείδει θεογονίην οἵην δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαοιδήν (I 132). Auch nach Strabo XV 733 A ἐπᾴδουσι die Magier beim Opfer [1]. In dem singenden Magier hat man mit Recht den Zaotar des Avesta und den Hotar des Veda erkannt, zumal auch die anderen Teile der Opferbeschreibung bei Herodot mit den einheimischen Nachrichten übereinstimmen [2]. Die Theogonie des Magiers sind die Gāthās. Wenn wir diese betrachten, so finden wir leicht, wie richtig die Bezeichnung Herodots ist. Yasna 30, Str. 3–8 geben die Entstehung der dualistischen iranischen Religion und der durch die beiden

[1] Vgl. dazu Spiegel, Eran. Altertumsk. III 590 f. Geiger, Ostiran. Kultur 468 ff.

[2] Oldenberg, 342, 385. Weber, Indische Studien X 366 u. 377.

großen Geister geschaffenen und regierten Welt, auch Ysn. 43 u. a. sind verwandten Inhalts [1]. In den Puranas findet sich eigentlich ganz dasselbe, die Theogonien und Verherrlichungen der göttlichen Taten in epischer Form (Winternitz 380); und schließlich ist Hesiods Theogonie nichts anderes als ein Purana, was für die geschichtliche Stellung der Dichtung endlich einmal berücksichtigt werden sollte. Aus den kleinen erwuchsen dann die großen, es entstanden die homerischen Epen, die auch den Puranas vergleichbar sind.

Ein lydisches Opfer beschreibt Pausanias, da heißt es V 27,3 ἐσελθὼν δὲ ἐς τὸ οἴκημα ἀνὴρ μάγος καὶ ξύλα ἐπιφορήσας αὖα ἐπὶ τὸν βωμὸν πρῶτα μὲν τιάραν ἐπέθετο ἐπὶ τῇ κεφαλῇ, δεύτερα δὲ ἐπίκλησιν ὅτου δὴ θεῶν ἐπᾴδει βάρβαρα καὶ οὐδαμῶς συνετὰ Ἕλλησιν· ἐπᾴδει δὲ ἐπιλεγόμενος ἐκ βιβλίου, also auch hier der die Litanei singende oder verlesende Priester, dessen Hymnus vermutlich nicht nur lyrischer, sondern auch epischer Natur war.

Auch die Liturgien des Mithraskults zeigen Verwandtes. Lange Gesänge mit Musikbegleitung ertönten bei feierlichen Handlungen [2].

Die Theogonien der Perser bieten uns einen leichten Übergang zu denen der Griechen. Wir haben in den homerischen Hymnen eine Sammlung von sog. Proömien zu größeren epischen Rhapsodien, die an den Festen der einzelnen Götter gesungen wurden, freilich aus einer verhältnismäßig späten Zeit stammend [3]; es fehlt aber auch nicht an Spuren einer älteren, vorhomerischen Hymnenpoesie, wenn auch keine Überreste dieser Dichtungen selbst erhalten sind. Einen Überblick über diese Literatur gibt Plutarch de mus. 3, dessen Bericht freilich mit Vorsicht aufzunehmen ist. Der älteste vorhomerische Sänger ist wohl Orpheus, dem eine ganze Hymnensammlung zugeschrieben wird [4]. Die Gedichte bilden den liturgischen Text für eine Kultgenossenschaft, die ihren besonderen Beter hat [5]; sie stammt aber aus

---

[1] Vgl. die Gāthās des Avesta übers. v. Chr. Bartholomä. 1905.

[2] Cumont (Gehrisch), Mysterien des Mithra S. 124.

[3] Gruppe, 419 ff.

[4] Lobeck, Aglaophamus I 389 ff. Gruppe, Kulte u. Mythen I 553 ff. u. in Roschers Lex. d. Myth. s. Orpheus 1149 ff.

[5] Hymn. Orph. 34,10; Dieterich, Hymn. Orph. 13; Gruppe b. Roscher 1150.

hellenistischer Zeit und läßt höchstens einen Rückschluß auf Entsprechendes aus früheren Perioden zu. Die orphischen Theogonien aber mit ihrer auf orientalischen Einfluß hindeutenden Weltschöpfungslehre lassen sich ebenso wie die eschatologischen Bestandteile dieser Dichtungen, soweit wir über ihren Zustand unterrichtet sind, mit jenen iranischen Hymnen wohl vergleichen [1].

Von Musaios erwähnt Pausanias einen nach seiner Ansicht echten Hymnos auf Demeter [2]. ἔπη des Pamphos, die der Perieget gleichfalls anführt [3], dürften u. a. mit einem ihm zugeschriebenen Demeterhymnos [4] identisch sein. Thamyris, dessen Blendung schon der Dichter von B 594 kennt, soll den Kampf der Titanen besungen haben [5]. Als Priestersänger wirkten Musaios in Eleusis und Philammon in Delphoi [6]. Dem Lykier Olen schrieb man die ältesten delischen Hymnen zu: οὗτος δὲ ὁ Ὠλὴν καὶ τοὺς ἄλλους παλαιοὺς ὕμνους ἐποίησε ἐκ Λυκίης ἐλθὼν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δήλῳ sagt Herodot IV 35 mit unverkennbarem Hinweis auf den asiatischen Ursprung dieser Gattung [7]. Auf ihn bezieht sich Kallimachos h. IV 304 f.:

οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος
ὅν τοι ἀπὸ Ξάνθοιο θεοπρόπος ἤγαγεν Ὠλήν.

Auf delischen Kult bezogen sich auch die von Pausanias V 7, 8 erwähnten Hymnen des Olen und die des Kymaiers Melanopos. Entsprechend sind die ungleich jüngeren homerischen Hymnen gestaltet, die, an Artemis (9), Aphrodite (6 u. 10), die Dioskuren (17, 33) und andere Götter gerichtet, deren Taten und Schicksale besingen und damit zu einem rein epischen Vortrage überleiten. Doch sind die Hymnen selbst größtenteils epischer Natur, und es ist sehr wohl zu denken, daß sie erst nachträglich, als der epische Gesang in Aufnahme gekommen war, zur Funktion von Proömien herabsanken, ursprünglich aber für sich bestanden. Bilden sie doch in sich völlige Einheiten,

---

[1] Über die Fragmente am besten Gruppe b. Roscher 1117 ff.
[2] I 22, 7.
[3] 9, 27, 2.
[4] Paus. 8, 37, 9.
[5] Plut. de mus. 3.
[6] Herakleid. Pont. b. Plut. l. c.; Christ-Schmid 22.
[7] cf. Paus. 8, 21, 3.

während es mir nicht ganz einfach scheint, an einen dieser Hymnen, besonders der längeren, ungezwungen ein Stück der Ilias oder Odyssee anzuschließen. Beginnen doch die Epen selbst ohne derartiges Proömium, nur mit einer ganz knappen, formelhaften Anrufung der Muse. Weshalb sollte der Rhapsode seine Hörer erst mit einem langen Proömium hingehalten haben? Diese Hymnen sind späte Nachkommen alter Götterhymnen, die das Opfer oder Festzeremonial begleiteten und nur der betreffenden Gottheit geweiht waren. Die erhaltenen Hymnen stellen das Übergangsstadium dar, in dem der hieratische Gesang dem weltlich-epischen wich und man doch noch das sakrale Gewand wahren wollte und deshalb derartige Proömium dem epischen Rhapsodenvortrag voraufgehen ließ; so wollte es der fromme Brauch[1].

Über das Altersverhältnis zwischen Homer und Hesiod bzw. ihre Dichtungen hat man ernsthaft gestritten[2], ohne zu bedenken, daß all diese Gedichte nur Niederschläge uralter Entwickelungen sind, die von jeher parallel nebeneinander herliefen, ohne daß von einer Priorität die Rede sein konnte. Jede der beiden Entwickelungen bestand für sich und empfing von der anderen nur teilweise eine Einwirkung. Die hesiodische theogonische Gattung reicht jedenfalls in weit höhere Zeit hinauf, als das Epos, das sich erst aus der Kultlegende entwickelt hat. Die wirtschaftliche Dichtung dagegen mit ihrem Kampf gegen aristokratische Zustände versetzt uns in eine weit jüngere, von sozialen Kämpfen durchtoste Zeit hinein, und mit Recht hat man hier Anklänge an das Prophetentum Israels gefunden[3]; in deren Zeit gehören die Erga offenbar hinein, in deren Gedankenkreisen wurzeln auch die Ideen der Erga, die überlieferte Form mag freilich jünger sein. Innere Gründe sprechen nicht dafür, daß Theogonie und Erga auf einen Dichter zurückgehen, sie gehören ganz verschiedenen Sphären an, jene ist ein Erzeugnis oder eine Zusammenfassung der alten Hymnendichtung, diese ein

---

[1] cf. Pind. Nem II, 1 ff. Ὅθενπερ καὶ Ὁμηρίδαι ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοὶ ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου. — Plut. de mus. 6; Christ-Schmid 34 u. 106.

[2] Ephoros b. Ps.-Plut. v. Hom. 2. Vgl. auch Christ-Schmid 106.

[3] Ed. Schwartz, Charakterköpfe I[2] 6.

wirtschaftliches Kampflied. Freilich muß man eins berücksichtigen, was bisher noch nicht beachtet worden ist, weil man eben die zutage liegenden Vergleichspunkte unbeachtet am Wege liegen läßt, nämlich die Tatsache, daß auch in den Gâthâs das theogonisch-hymnologische und das sozial-polemische Element in merkwürdiger, unverkennbarer Verbindung auftreten, eine Tatsache, die allerdings nicht ungeeignet erscheint, in der hesiodischen Schrifstellerei einen letzten Niederschlag iranischer Dichtung zu erblicken. Es ist nur zu beklagenswert, daß von dem persischen Schrifttum und der inneren Entwickelung des großen Reiches und der kleinasiatischen Staaten so unendlich wenig überliefert ist, sonst würde vielleicht manches Rätsel althellenischer Literatur hier ganz neue Aufklärung finden. Daß auch hier Götter waren, auch hier ein reges Geistesleben, eine trotz aller Satrapenwirtschaft energisch vordringende wirtschaftliche Entwickelung bestanden haben mag, läßt die Analogie der umliegenden Länder erschließen, und das geben auch die kärglichen Reste iranischen Schrifttums, wie die Gâthâs an die Hand. Wenn es nun in unseren Literaturgeschichten immer wieder heißt, Hesiod habe die lehrhafte Poesie inauguriert, wenn aus dem Charakter der Dichtungen Schlüsse auf die Geistesanlage des vermeintlichen Verfassers gezogen werden, wenn da von dem hausbackenen, nüchternen, trockenen Dichter im Gegensatz zu dem phantasievollen usw. Homer gesprochen wird, so ist das eben φλυαρία und nichts anderes. Der αἰσίοδος schrieb eben politische Mahn- und Kampflieder, ruegen, die ganz anderer Natur sein müssen als epische Heldenlieder. Deshalb braucht der Dichter aber gewiß nicht hausbacken zu sein; wer den Gegnern so lebendig zu Leibe geht, ist wahrhaftig nicht hausbacken; freilich muß man verstehen, wie jene Lieder gemeint sind.

Was die Theogonie anbetrifft, so hat die Kritik hier ebenso energisch eingesetzt wie bei Homer, und auch hier die Fugen der ältesten, zusammengeschweißten Bestandteile aufgewiesen[1]. Es zeigt sich, daß die Dichtung aus der Verbindung einzelner epischer Hymnen zusammengesetzt ist und so den von Herodot erwähnten Theogonien der Magier entspricht, mit denen sie wohl

[1] cf. A. Kirchhoff s. ed.

ursprünglich auch den kultischen Zweck gemeinsam hatte. Beim Opfer- oder Götterfest kamen diese Hymnen wie die homerischen oder deren Urbilder zum Vortrag, um das Opfer mit seinen einzelnen symbolischen Handlungen gleichsam durch einen Kommentar allgemein verständlich zu machen, wenn auch nicht gerade Gleichzeitigkeit der Kulthandlung, und des Vortrages angenommen werden muß.

Die Entsprechungen zur Theogonie hat man nicht im Ritualkodex des Yajurveda, sondern im Rigveda zu suchen. Die Entstehung der vorliegenden hesiodischen Theogonie kann man sich vielleicht auf diese Weise erklären; der alte Kultvortrag, die Litanei, verlor an Bedeutung, als der Kultus und der Götterglaube selbst ins Wanken geriet. Die Göttergestalten erblaßten, an ihre Stelle traten bei einem Teil des Priestertums und dem durch diesen aufgeklärten Volk eine tiefere Religiosität und Ethik, die vom alten Cultus absah und zur Philosophie hinüberleitete; andererseits suchten die altgläubigen Priester und zugleich die weltlichen Herrscher den Nimbus der erbleichenden Himmelsbewohner auf ihre eignen Häupter zu retten. Der Kultgesang wurde so gleichsam säkularisiert, nicht mehr die Taten der Götter sang der Hotar oder Archiereus, sondern die Taten der διογενεῖς, der Könige mußte der durch den Rationalismus der Zeit um den besten Teil seines alten Ansehens gebrachte Rhapsode erzählen. Das Heldenepos gedieh in überraschender Weise, entwickelte eine ganze Literatur, einen eignen, neuen Stil. Was Wunder, wenn die Anhänger des Alten, die noch von vergangenen Tagen träumten, auf den Gedanken kamen, es habe nur am Stil gelegen, daß die Kultliteratur so herabgekommen sei, und nun den Versuch machten, alten Wein in neue Schläuche zu gießen? Unmöglich scheint es mir nicht, in der Theogonie ein Renaissanceprodukt zu erblicken, doch bleibt das Hypothese. Auf die späteren Agyrten und Bänkelsänger hat dann niemand mehr gehört.

Noch einige Bemerkungen in loser Folge seien gestattet. Daß der Chorgesang der älteste Teil des Dramas war, wird meistens angenommen; ein anderer Bestandteil wird weniger beobachtet, die langen Reden epischen Inhalts, die so wenig gleichmäßig bei den erhaltenen Tragikern gestaltet sind, daß

man sehr wohl etwa eine Geschichte der Botenerzählung im griechischen Drama schreiben könnte, die dann in Euripides' dramatisch belebten Erzählungen gipfeln würde. Wenn ein Bestandteil sich in einer Kunstgattung so andauernd erhält, kann man immer annehmen, daß er gleichsam ein gewisses Gewohnheitsrecht beanspruchen darf, daß er seit sehr langer Zeit bestand, oder kurz, daß er kultischer Provenienz ist. Für das ganze Drama steht das fest, für den Chor an sich ebenfalls. Die Botenerzählung kann vielleicht zur kultischen Rhapsodie in Beziehung gesetzt werden. Es sind meist Berichte über Katastrophen; das mag als Rudiment älterer Geschichten gelten, in denen etwa die Trauergeschichte des Gottes erzählt wurde, wie die Araber sich an ihrem Fest durch das Unglück ihres großen Imam erschüttern lassen. Besonders tritt das epische Element in den ältesten Dramen hervor, die langen Wegbeschreibungen im Prometheus mit ihrer übrigens aus den Logographen schöpfenden Erudition, wohl auch im Phineus, die Feuerpost im Agamemnon, Persiens Unstern, die Heraldik in den Sieben u. a. sind epische Prunkstücke, möchte man sagen, die den alten Hotar noch deutlich erkennen lassen. Auch hier müssen wir die Lücken der Tradition beklagen, die uns nur das Siebengestirn der beiden Tragiker erhalten hat, wo man gern aus dem Vollen schöpfen möchte. Das Thema verlangt wie gesagt eine gesonderte Behandlung. Wenn in der Oresteia z. B. mehrfach Opferhandlungen vom Chor mit längerem, z. T. epischen Ausführungen begleitet werden, so mag das an älteste Elemente des Dramas gemahnen; und Pindars Epinikien sind schließlich auch Erzählungen, die beim Fest vorgetragen werden.

Eine Stelle im Hermeshymnus sei hier noch erwähnt. Der kleine Hermes greift zur Lyra und singt zur Freude des großen Bruders (428 sqq.):

ὡς τὰ πρῶτα γένοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος.
Μνημοσύνην μὲν πρῶτα θεῶν ἐγέραιρεν ἀοιδῇ,
μητέρα Μουσάων.
τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν καὶ ὡς γεγάασιν ἕκαστος
ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαὸς υἱός,
πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον,

seine ersten musikalischen Übungen betreffen also den Welt-

anfang, bei einem ungewöhnlichen Anlaß fühlt er sich veranlaßt, eine Theogonie anzustimmen. Die Szene ist also der rudimentäre Niederschlag einer alten Kultszene, was auch durch die Frühreife des Gottes nahegelegt wird. (S. o.) Alles, was hier in scherzhaftem Gewand erscheint, ist ursprünglich ernst gemeint gewesen und erst das Zurücktreten des sakralen Bewußtseins begünstigte die hier obwaltende humoristische Stimmung. Kallimachos dachte noch weniger an die alte Andacht, wenn er auch aitiologisch zurückblickte, den weihevollen Ernst konnte er bei solchen Geschichtchen nicht mehr aufbringen.

Eine Vorstellung von den Vorträgen gewährt vielleicht Theokrits γυνὴ ἀοιδὸς in den Adoniazusen (100 ff.).

Bei den Juden muß am Hüttenfest das Gesetz vorgelesen werden[1]. Die Sabbatvorlesungen waren uralt. An einigen Sabbaten[2] wurden noch besondere Pentateuchvorlesungen veranstaltet, ebenso an zwei Wochentagen, an denen Mitglieder der Gemeinde, und zwar sieben, am Sabbat hintereinander mit Wohlklang und Gesang aus der Gesetzesrolle vorlasen[3]. Am Schluß wurden die Haftaras, die Lesungen aus den Propheten veranstaltet[4]. Am Purim kam das Buch Esther zum Vortrag[5]. Der Vortragende saß während der Mischnisch-Talmudischen Epoche auf erhöhtem Sitz, sprach aber nicht zur Gemeinde, sondern zu einem Rabbi, der das ihm Zugeflüsterte der Gemeinde verkündete. Der Rabbi hieß Methurgeman oder Thurgeman[6]. Der Sprecher mußte laut reden, auch für jenen auf Fragen antworten oder ins Volksidiom übertragen[7]. Ob hier die von Winckler beobachtete Zweiheit von Prophet und Sprecher zugrunde liegt, ist freilich schwer zu erweisen. Der Vortragende entspräche dann der Gottheit und der Thurgeman seinem irdischen Werkzeug, man kann auch den astralen Dualismus

---

[1] Deuteron, 31,10 ff. Zunz, Gottesidenstl. Vorträge [2]3.

[2] Apostelg. 15,21.

[3] Zunz l. c. 5.

[4] ib. 6.

[5] ib. 7.

[6] Offenbar nach babyl. targumanu, Dolmetscher, auf welches Wort unser Dragoman zurückgeht. S. Meißner Archiv f. Religionsw. 1902, 291.

[7] Zunz 351.

darin suchen. Die Vorträge waren zuweilen von Disputationen, also Agonen, begleitet[1]. Die Gemeinde saß bei diesen Kalla-Sabbaten, die den großen Festen vorausgingen, auf der Erde und niemand durfte den Redner unterbrechen[2]. Die Pesikten sind hagadische Erläuterungsvorträge[3]. Sie interpretierten aber nicht die heiligen Schriften, sondern schließen sich den Festen und Sabbaten des Jahres an und erklären die religiösen Einrichtungen und die Bedeutung der einzelnen Tage. Die Pesikten sind also Festvorträge[4], aber nicht die einzigen[5]. In alter Zeit waren die Vorträge schlichte Ausführungen einzelner Schriftstellen. Der Vortragende mußte angenehm reden, mußte seine Rede mit Parallelismen, Antithesen, durch Kürze und den Gebrauch seltener Worte schmücken[6]. Überraschende Übergänge und kunstreiche Anknüpfungen waren dabei beliebt[7]. Erwähnt seien hier noch die Piutim des R. Elasar ben Jakob Kalir von Sardinien im 10. Jahrhundert. Die Poitana oder Poeten schufen damals Gebetsstücke, die auf der Hagada fußten und für die Festtage bestimmt waren. Kalir war der kunstreichste der Poitanen; er verarbeitete die hagadische Sage zu Kunstwerken, die Vortrag, Gebet, Hymnus und Auslegung zugleich waren[8]. Seine Form ist durch Akrostrichen, Anfangs- und Endreime usw. überreich verziert, und doch durchzieht er nach Zunz' Ausdruck[9] die tiefen Fluten der Hagada wie sein Element, Feuer aus Klippen schlagend. Auch die Halacha ward in der dunklen, gedrungenen Art dieser Piutim bearbeitet und als Teil des Gottesdienstes vorgetragen[10]. Später wurde das Stoffgebiet erweitert, und Geheimlehre und philosophische Ideen fanden Eingang in die religiöse Poesie[11]. — Was den Vortrag betrifft, so mußte der zur Thora Aufgerufene den Text, der keine Vokalzeichen und Interpunktionen hatte, verlesen, während der Vorleser, der Chasan, den Text leise vorsagte. Später wurden die Chasanim selbst die Vortragenden, so nach dem 13. Jahrhundert[12]. Während die Targumim gänzlich außer Gebrauch kamen, da das Aramäische noch unverständlicher geworden war

[1] ib. 352. [2] ib. 353. [3] ib. 356. [4] ib. 357. [5] ib. 357. [6] ib. 365. [7] ib. 366. [8] ib. 396. [9] ib. 398. [10] ib. 402. [11] ib. 406. [12] ib. 425.

als das Hebräische, wurden doch zu Ostern und am Wochenfest aramäische Übertragungen aus Gesetz und Propheten vorgetragen. Nach Maimonides wurde etwa noch den Frauen das Buch Esther am Purim übersetzt[1]. Am Chanuka wurden auf die Entstehung des Festes bezügliche Erzählungen vorgetragen[2].

Die Synagoge kennt regelmäßige Schriftlesungen an den Sabbaten und Festtagen. Ein Vorbeter existiert, ein Vorleser nicht, die Gemeindemitglieder tragen vielmehr abwechselnd vor; am Sabbat waren es sieben, an anderen Tagen drei, jeder las mindestens drei Verse. Man las mit Kantillation in bestimmten Abschnitten, so daß in sieben Jahren der Pentateuch etwa zweimal ganz gelesen wurde[3]. Am Schluß des Gottesdienstes fand die Haftara, Verabschiedung statt, die in einer Lesung aus den Propheten bestand. Ein Leser trug es vor, meistens derselbe, der das Gebet und den Segen zum Schma gesprochen hatte. Es sollten 21 Verse sein, waren aber meistens weniger. (ib.) Zu beachten sind hier überall die symbolischen Zahlen. Jesus tritt am Sabbat in die Synagoge zu Nazareth καὶ ἀνέστη ἀναγνῶναι. καὶ ἐπεδόθη αὐτῷ βιβλίον τοῦ προφήτου Ἠσαίου καὶ ἀνοίξας τὸ βιβλίον εὗρεν τὸν τόπον οὗ ἦν γεγραμμένον Πνεῦμα κυρίου ἐπ᾽ ἐμέ κτλ[4], also eine Haftara, nur daß Jesus, dem Herkommen zuwider, selbst einen Text auswählt[5].

Im Neuen Testament selbst sind ähnliche Lesungen für die ersten Christengemeinden bezeugt: Kol. 4,16, Thess. 1, 5, 27, Tim. 1, 4, 13, Offenb. 1, 3. Es beruht das auf Nachahmung des israelitischen Brauchs[6].

Mit einer Reihe anderer Riten entnahm das Christentum die liturgische Erzählung von den Leiden und der Auferstehung der Gottheit dem Orient. Doch wollen wir diese Frage hier nicht weiter erörtern. Jedenfalls sind im Kultus symbolische Handlungen, die Vorgänge aus dem Leben der Gottheit wiederholen, mit der Vorlesung oder Erzählung seiner Leiden ver-

---

[1] ib. 427.
[2] Schulchan Aruch III 167,170. Löwe.
[3] Dalman, Herzogs Realenc. VII 12.
[4] Luk. 4, 16f.
[5] Dalman l. c. 13, 2.
[6] Thalhofer, Kathol. Liturgik II 87f.

bunden, und auch in dem ausgebildeten Kultusdrama der orthodoxen morgenländischen Kirche findet sich ganz Entsprechendes[1].

Wie sich in ältester Zeit neben oder aus der Kultlegende der weltliche Heldengesang entwickelte, so bestand und besteht im Morgen- und Abendland das volkstümliche Erzählertum, am stärksten ausgebildet vielleicht im islamischen Orient, wo z. B. das Hoseinfest mit seinen Rhapsoden ein Vorbild war, und auch in Europa, besonders im Süden fehlte es nicht an Entsprechungen. Für Italien sind ja die rhapsodierenden Gondoliere zu erwähnen, und Platen macht uns in seinen Tagebüchern interessante Mitteilungnn über Selbstgesehenes und -gehörtes; er erzählt von „Gruppen, — die sich um den Erzähler oder vielmehr Sänger auf dem großen Platz gebildet hatten . . . Der eine Rhapsode sang etwas aus dem Ariost ab; — der andere, dem ich vorzüglich zuhorchte, war sehr bejahrt und hielt einen religiösen Vortrag in Oktaven über den jüngsten Tag, was er dann alles in venetianischer Prosa verdolmetschte und kommentierte. Gern hätte ich noch mehr gehört“[2]. Es ist interessant, daß der Sänger hier also neben weltlichen auch religiöse Stoffe behandelt.

Wenn aber die Kultlegende stets einen wesentlichen Bestandteil der Feste oder Opferhandlungen bildete, so muß man annehmen, daß nicht nur der Legendenstoff weiterhin die dichterische Volksphantasie speiste, sondern daß der Vorgang des rhapsodischen Vortrages, der kultische Rezitation selbst Gegenstand der Darstellung und kultischen oder volkstümlichen Mimesis wurde. Es käme also darauf an, den eben zurückgelegten Weg zu wiederholen und unter diesem Gesichtspunkt die erhaltenen Denkmäler einmal zu betrachten. Wie das gemeint ist, sei an einigen Beispielen erläutert.

Das Gilgameschepos stellt wohl den Sonnenlauf, die Taten und Leiden des Licht- und Jahresgottes dar. Gilgamesch hat seinen Freund Eabani verloren, er eilt ruhelos durch die Welt, um seinen Ahnherrn Ut-napištim, der an der Mündung der

---

[1] Vgl. Kattenbusch, Vergleichende Konfessionskunde I 495.

[2] Vgl. Albert Fries, Platenforschungen S. 50, wo das weiter ausgeführt wird.

14*

Ströme wohnt, zu suchen. Nach abenteuerlicher Fahrt gelangt der Held dorthin; der Urahn erzählt ihm nun in großer Ausführlichkeit die Geschichte der Sintflut, die er überstanden und die zu seiner Vergötterung geführt habe. (Tafel XI 8 – 205). Gilgamesch kehrt dann auf die Oberwelt zurück. Einen eigentlichen Erfolg hat diese babylonische Hadesfahrt nicht und im Organismus der Dichtung ist ihr Vorhandensein nicht so unentbehrlich, daß man nicht an spätere Einfügung denken könnte. Die Erzähluug steht an der Stelle, an der das tiefste Leiden des Gottes Gilgamesch dargestellt wird. Trübe zieht er durch die Welt, verlassen und lebensfremd, von Todessehnsucht erfüllt; er pilgert hinunter in das Reich der Nacht und befindet sich im tiefsten Leide. Wenn das Epos die Geschichte des Jahreshelden darstellt, so bildet dieser Punkt die Darstellung des leidenden Gottes, der der Auferstehung harrt. Im Kultus aber gehört in die Zeit der Wintersonnwende die Festlegende vom leidenden Gotte. Was aber ist die Fluterzählung? Die Geschichte des Jahreshelden, der in der Flut duldet und kämpft und dann siegreich landet, also derselbe Inhalt, aber in der Form der eingelegten Erzählung mitgeteilt. Kurz: stellt das Epos die kultische Beobachtung der Sonnenbahn dar, so entspricht die Fluterzählung der Kultlegende, die Ut-napištim gleichsam als Priester, als Hotar rezitiert.

Wie neben den übrigen kultischen Observanzen die Erzählung selbst den Höhe- und Glanzpunkt bildete, wie der Hotar beim Somaopfer die Hauptrolle spielte, wie die kirchliche Feier in der Vorlesung der betr. Festerzählung gipfelt, so könnte man annehmen, daß in die episch-symbolische Vorführung der Jahreslegende der wichtigste Bestandteil des Zeremonials selbst, die Erzählung und der Erzähler selbst hineinragen. Es ist, als ob die Sonnwendfeier an dieser Stelle geschildert oder wenigstens angedeutet würde. Die Erzählung gewinnt hier eine besonders lebhafte plastische Weise, die Symbolik der einzelnen Motive wird greifbarer als sonst, ein fast märchenhafter Festton durchzieht diese Partie; reicher Farbenglanz wird aufgeboten, man hat das Gefühl, daß der Dichter von der Wichtigkeit und Feierlichkeit seines Gegenstandes hier besonders erfüllt ist. Die Begriffe Tod und Leben, Untergang und Auferstehung,

Nacht und Licht treten stark hervor; es ist die Winterfeier der Lichtverjüngung, die aus der 11. Tafel herausschallt. Es ist leicht, das alles für subjektive Konstruktion zu halten; wer sich aber das Ganze im Zusammenhang vorführt, wird, glaube ich, ebenfalls diesen Eindruck gewinnen.

Ut-napištim erzählt in erster Person. Es lag keine Nötigung dazu vor. Der Dichter konnte sehr wohl in eigener Person die Vorgeschichte des Urahns erzählen. Er läßt ihn selbst berichten. Auch das bereitet keine Schwierigkeit, ist aber auffallend, da es der Art der übrigen Dichtung widerspricht. Wenn wir im Flutbericht die Kultlegende wiedererkennen, können wir noch einen Schritt weitergehen. Die Kultlegende erzählt der Priester oder er tritt selbst in der Maske des Gottes auf und erzählt in eigener Person. Ob das in der Icherzählung Ut-napištims nachklingt oder nicht, ist ohne Heranziehung weiteren Materials nicht zu entscheiden.

Daß die Flutlegende für die Sonnwend- oder Frühlingsfeier als Grundtext sehr geeignet war, ist ohne weiteres klar, es kommt aber hinzu, daß außer dem mitgeteilten babylonischen Beispiel einige weitere Fälle zur Bekräftigung dieser Ansicht hinzukommen.

In der katholischen Kirche wird vor den mystischen Vollzug des Opfers die Verkündigung der Lehre in den Lesungen aus der Schrift gestellt. Man faßt diese z. T. so auf, als wenn Jesus als Lehrer in der Gemeinde fortlebt und persönlich die Lehre mitteilt[1], wie in vedischer Zeit und anderweitig der Priester für den Gott in dessen Gestalt auftritt. An den Sonntagen wurde aus dem Evangelium und den Propheten gelesen[2]. Von einem erhöhten Ort in der Kirche, dem ἄμβων, wurde rezitiert. Außer an Festtagen las man in fortlaufender Reihenfolge aus der heiligen Schrift u. a., entsprechend dem synagogalen Herkommen[3].

Auch die orientalische Kirche hat ihre Lesungen, es sind meistens drei[4]. Vortrag und Erzählung sind geläufig. Der

[1] Thalhofer, Kathol. Liturgik II 87.
[2] ib. 88.
[3] ib. 89ff., wo Weiteres zu finden ist.
[4] ib. 88.

Bischof geht bei der Liturgie ohne Mitra in Knechtsgestalt, stellt Diskos und Kelch auf die das Grab Jesu darstellende Tafel und spricht: Nachdem der ehrwürdige Joseph deinen unbefleckten Leib vom Kreuze genommen, wickelte er ihn in reine feine Linnen usw.[1].

Im germanischen Gebiet haben wir den Sänger im Beowulf. Grendel hört von fern den Jubel und das Harfengetön in der Halle Heorot. Der Sänger rühmte, er könne den Ursprung der Menschen singen, wie Gott die Erde geschaffen, das Meer, wie der Sieggewaltige Sonne und Mond zu Leuchten den Landbewohnern gesetzt, den Schoß der Erde mit Grün bedeckt und allen Geschlechtern Leben eingehaucht[2]. Also ein kosmogonischer Vortrag, wie wir ihn in Indien, Iran u. a. fanden und der gewiß auch eigentlich als Begleitung der Kulthandlung zu denken ist, wenn er hier auch beim Mahl vorgetragen wird. Später wird noch ein dänischer Rhapsode erwähnt, der Beowulfs Fahrten und Sigmunds Abenteuer zu erzählen versteht und auch vorträgt[3], also ein schon ganz verweltlichter Sänger. Golther vermerkt die Ähnlichkeit zwischen indischen und germanischen Kultdialogen und knüpft daran die Bemerkung, der Schluß liege nahe, daß einst die Priester an hohen Festen einzelne Mythen, die mit der Kulthandlung im Zusammenhang standen, z. B. beim Tiuzfeste des Gottes Brautwerbung, die Erweckung der Erdgöttin, ihre Erlösung vom Winterschlaf vortrugen[4], ein sehr einleuchtender Schluß, dem man gern beipflichten wird. Die Priesterin am Eingang der Edda heischt Gehör von den Menschen, auf Odins Befehl will sie die Geschichten der Vorzeit aus frühester Erinnerung erzählen. Zu der Riesen Ahnherrn reicht ihr Gedächtnis, von denen sie abstammt[5], und so beginnt sie ihren kosmogonischen Gesang, der gewiß nicht rein literarischen Zwecken seinen Ursprung verdankte. Man könnte noch manches Stück der Edda derartig auffassen. — Zu Olaf Trygvason kam ein alter, einäugiger

[1] Muralt, Gottesdienst d. Morgenländ. Kirche 22.
[2] Beowulf I nach Wolzogen.
[3] 5 Ges. nach Wolzogen.
[4] Germ. Myth. 624.
[5] Edda, Gering S. 3.

Mann, der von allen Ländern zu sagen und auf alle Fragen des Königs Bescheid zu geben wußte. Der König fand Ergötzen daran und blieb bis tief in die Nacht sitzen, um ihm zu lauschen. Von alten Königen und Helden wußte er zu künden. Als der König sich schon zur Ruhe begeben hatte, mußte der Gast noch erzählen, bis der Bischof zur Ruhe mahnte. Als der König erwachte, war der Fremdling verschwunden[1]. Man denkt an Odysseus, an Demodokos usw., doch s. u. — Als Olaf der Heilige sich einst bei einem Gastmahl in Wik befand, trat ein unbekannter Mann grüßend vor ihn hin, der sich Gest nannte und ein wüstes Aussehen zur Schau trug. Der König achtete ihn gering und wies ihm einen Platz abseits von den Gästen an. Abends wird Gest gerufen und spricht mit jenem viel über die Könige der Vorzeit und ihre Taten. Gest verrät dabei sein Heidentum, worauf der König ihn mit dem Meßbuch bedroht und hinausjagt. Subtrahiert man die christlichen Zutaten, so bleibt nur der Erzähler übrig, der von alten Helden zu berichten weiß. Seltsam mutet es an, daß immer ein Gast beim König erscheint, der erstens unkenntlich ist und zweitens durch seine Erzählergabe die Hörer fesselt. Wer dächte nicht wieder an den unbekannten Odysseus bei Alkinoos und seine Erzählungen? (s. u.). Bei Olaf dem Heiligen erscheint auch Loki, ein stattlicher Greis. Der König ergötzt sich an seinen Erzählungen von den Königen Half und Kraki und ihren Helden[2]. In Drontheim kommt ein großer, bejahrter Mann zu König Olaf. Er nennt sich Gest und sagt, er könne die Harfe spielen und zum Ergötzen der Leute Sagen erzählen. Er trägt die Geschichte von Sigurd vor. Sodann erklärt er seinen Namen Nornagest durch die Erzählung von den drei Nornen, die sein Schicksal beeinflußten. Er läßt sich dann nach der christlichen Zutat taufen und bleibt in Olafs Gefolge (ib.). Die Grundidee der so fesselnden Erzählergabe bleibt gewiß der alte Vortrag des Hotar.

Die Göttergespräche des ägyptischen Totenbuches mit ihrer mimetischen Darstellung der Osirislegende[3] lassen nach

[1] Golther 342.

[2] Golther 343.

[3] Vgl. O. Gruppe, Kulte u. Mythen 479.

Gruppes feiner Vermutung darauf schließen, daß beim ägyptischen Totenkult der Tote selbst redend eingeführt wurde und zuletzt als Osiris auftrat. Man hat sich das Totenbuch eben aus dem Ritual enstanden zu denken[1], der Ritus stellte die Nacht- und Sonnenfahrt des immmer Osiris genannten Toten dar, der durch mancherlei Fährlichkeiten endlich zum Licht gelangte. Der Unsterblichkeitsglaube wird nämlich recht verständlich, wenn man als Hintergrund aller Mythologie die Sonne betrachtet, deren geflügeltes Abbild von allen Tempelgebäuden Ägyptens herabblickt. Der Priester berichtet bei der Totenfeier, die im Hinblick auf die Auferstehung zugleich eine Freuden- und Frühlingsfeier sein mußte, die Leiden und Freuden des Menschen oder Gottes Osiris, und daß in dem zugehörigen, weitläufigen Ritual der Tote selbst auftrat und seine Erlebnisse inmitten der Liturgie erzählte, läßt sich sehr wohl vorstellen. Dazu paßt durchaus die Tatsache, daß die Hymnen des Totenbuches z. T. in dritter, z. T. aber auch in erster Person abgefaßt sind und daß verschiedentlich nachweisbar ist, wie die Schreiber die in dritter Person abgefaßten Texte in die erste umsetzten und umgekehrt[2].

Wie das Buch Ijob Einwirkungen ägyptischer Poesie zeigt, kann man auch in ihm die Erzählungen des Helden in unserem Sinne auffassen, um so mehr, als Hiob vielleicht den Wintergott darstellt und seine Klagen eben schließlich die Klagen des leidenden Sommergottes sind, in die allerlei neuere Gedanken hineingetragen sind. Auch der Held des ägyptischen Seelengesprächs mit seinen Klagen ist im Grunde wohl nichts anderes, wie auch die Analogien zum Totenbuch erkennen lassen. Wenn man ferner die Ahikarlegende betrachtet, die den zeitweiligen Untergang des Helden, seine Verdrängung durch den Jüngeren und dann seine Wiederherstellung und seinen schließlichen Triumph darstellt, so wird auch hier der solare Kern anzuerkennen sein. Natürlich ist die Äsoplegende gleichartig[3]. Ahikars und Äsops Weisheit stammen von dem hellblickenden, weisen Sonnengott ab. Nun ist Ahikar in der Legende selbst redend eingeführt. Es liegt

[1] Ders. S. 484.

[2] Ders. S. 479.

[3] Conybeare-Harris-Lewes, the story of' Aḥiḳar 1898.

nahe, hier ähnliche liturgische, mimetische Grundideen wie oben vorauszusetzen. Ahikar ist der Jahresgott, der im Kultus selbst auftritt, d. h. von einem Priester dargestellt wird und in eigener Person von seinen Leiden und seiner Erlösung erzählt. Der frohe Ausgang der Erzählung leitet zum Freudenfest des neuen Jahres naturgemäß über. — Wie im Totenbuch schwankt im Tobit der Verfasser zwischen der Anwendung der ersten und dritten Person. Solang von Tobit selbst die Rede ist, spricht er selbst, die Episoden von Raguels Tochter u. a. erweisen sich auch durch dies formale Kriterium der dritten Person als spätere Einfügung. Tobit gerät ins Unglück, sein Augenlicht erlischt; er klagt über sein Leiden. Sein Sohn aber, der denselben Name trägt, wie der Vater, gibt ihm das Augenlicht zurück. Die Ähnlichkeit mit der Osirislegende, in der auch der geblendete Vater vom Sohn das Auge wiedererhält, läßt Tobit als Sonnenhelden erscheinen. Seine Geschichte bringt er im Kultus durch Priester oder selbst zu Gehör. Der Zusammenhang all dieser apokryphen Icherzählungen scheint mir ganz ersichtlich, es ist Prosopoiie des im Kult persönlich eingeführten leidenden und erlösten Jahreshelden.

Die apokryphe, außerkanonische Literatur des späteren Judentums und des Christentums bietet noch etliche Beispiele. Im Buch des Jubiläen c. 2 ff. erzählt der Engel dem Moses die Schöpfung, die Sintflut und überhaupt den Inhalt des Pentateuchs; die Ähnlichkeit ist hier allerdings gering. Man könnte auch an die Gesetzesoffenbarung des Sonnengottes an Hammurabi und ähnliche babylonische Darstellungen denken. Apokalpytisch ist auch der Bericht Adams an Seth im apohryphen „Leben Adams und Evas“ c. 25 ff.[1], ebenso die Erzählung des sterbenden Adams an seine Söhne von seinen Leiden und vom Sündenfall, an die sich nachher die Verkündigung der Erlösung und Auferstehung durch den Erzengel Michael knüpft. Auch Eva erzählt dann ihren Söhnen mit aller Ausführlichkeit ihre Leidensgeschichte (C. 15 ff., Kautzsch II 520 ff.) Auch hier wird die Erlösung am Ende der Dinge in Aussicht gestellt. (c. 28.) Adam und Eva leiden, sterben und werden erlöst. Wenn bei

[1] Kautzsch, Apokryphen II 516.

Adams Tod Sonne, Mond und Sterne sieben Tage verfinstert werden, so zeigt dies, daß Adam als göttliches Wesen aufgefaßt wird, und weist zugleich auf den zugrunde liegenden Naturmythus vom scheidenden Jahreshelden hin, der Trauer und Finsternis auf der verödeten Erde zurückläßt. Daß Stück war vielleich teilweise zur Vorlesung bestimmt, wie etwa die historia Josephi fabri lignarii oder das Evangelium infantiae arabicum [1] u. a. Wie Teile des Henochbuches dürften auch andere Denkmale der Visionsliteratur überhaupt, der christlichen sowie der indischen und persischen [2], entsprechen, zeigt doch das großartigste, letzte Beispiel, auf das auch Beer hinweißt, Dantes göttliche Komödie, den Abstieg des Helden in die Hölle und die Auferstehung durch das Fegefeuer zum Himmel, ohne daß der katholische Dichter sich der in dieser Einkleidung enthaltenen Selbstvergöttlichung bewußt geworden wäre und werden konnte.

Wie im persischen (s. o.) und indischen Kult (cf. Purânas) theogonische und mythologischen Legende vorgetragen wurden, so tritt in der Epik selbst auch der rezitierende Hotar oder, im Stil des klassischen Epos, der Dichter, der Weise auf und flicht in den Gang der Handlung eine Sagenepisode mythischen Inhalts ein. Im ersten Buch des Mahâbhârata findet ein großes Opferfest statt, bei dem der heilige und weise Vyâsa, der als Verfasser des Epos genannt wird, persönlich erscheint. Er beauftragt den Vaicampâyana, den Streit der Kuru und Pandu zu erzählen [3]. Die Geschichte und der Stammbaum des Vyâsa, ferner die Entstehung der Welt, der Götter, Halbgötter und Menschen reihen sich daran. Also die theogonische Erzählung, wie in den Purânas [4] und beim persischen Opfer. Die kosmogonische Legende begleitet naturgemäß das große Jahresopfer, das spiegelt sich also auch im Epos. Im 14. Buch des Epos erscheint Vyâsa der Dichter wieder als Leiter des großen Roßopfers, dessen Jahresbedeutung wir kennen, (s. o.) und er ist wohl auch da als Hotar zu denken. Interessant ist es, wie der Dichter in seinem eigenen Werk auch als Priestersänger erscheint, und wenn

---

[1] Herzog, Realenzykl. [2] I 618, 11 ff.

[2] S. Beer bei Kautzsch II 121 f.

[3] Baumgartner, Weltliteratur II 35.

[4] Baumgartner l. c.

das Epos auch noch so spät entstanden ist, so gehen die Vorstellungen vom Kultgesang und dem Rezitator doch auf die älteste Zeit zurück. Wie aus dem Kultus die Philosophie, so entsteht im Bhagavad Gita des sechsten Buches aus der Kultlegende die große philosophische Darlegung die der Gott Krischna dem Arjuna vor der Schlacht vorträgt. Das ganze Epos aber wird einem Erzähler in den Mund gelegt, der es von Anfang bis zu Ende vorträgt oder rezitiert.

Auch der Dichter des Râmâyana, Vâlmîki tritt in seinem eigenen Werke auf. Der Gott beruft ihn zum Preise Râmâs, eine Vision führt ihm die Taten des Helden vor; er erzählt es den Zwillingssöhnen Râmâs, diese ziehen durch das Land und kommen endlich zum Hofe Râmas selbst, der bezaubert seine eigenen Taten vernimmt[1]. Die ursprünglich kultische Natur des Heldengesangs geht aus der Verheißung hervor, das Lesen der Dichtung werde allen Menschen, welcher Kaste sie auch angehören, zeitliches und ewiges Heil bringen[2]. Auch Vicvamitras episodische Erzählungen über seine Genealogie, die Herabkunft der Ganga und die Entstellung der Götterspeise Amrita im ersten Gesange läßt sich für unseren Zusammenhang zitieren.

Für Persien kann man erwähnen, daß bei den Aufführungen aus Alis und Hoseins Leben, den Taziehs, auch Mollahs auftreten und mit langen Erzählungen, in denen sie die Leiden der Märtyrer schildern, die eigentliche Darstellung begleiten[3].

Auch die germanische Dichtung bietet Beispiele, wie wenn etwa in der Völuspa die Seherin Andacht gebietet und die ältesten Sagen zu künden verspricht. Von den Riesen beginnt sie, die sie erzogen, und entwickelt die germanische Kosmologie, wie das beim Opfer wohl in ähnlicher Weise wirklich geschehen sein mag. Gewiß ließe sich hier noch manches beibringen.

Bei den Griechen fehlt es nicht an verwandten Erscheinungen. Wie an ihren Festen Hymnen auf die Götter vorgetragen wurden, so ist auch der Kultvortrag ein Bestandteil ihres Sagenstoffes, soweit er dem Jahresmythos entspricht. Der blinde Sänger des delischen Apollohymnus ist der Hotar des Opferfestes auf der

[1] Ders. 84.
[2] Ders. 83.
[3] Ethé, Morgenländ. Studien 178.

Insel. Das Lied von Ares und Aphrodite singt Demodokos gleichsam als Ritualtext zum Phaiakenfest. Aber bei der verhältnismäßig geringen Rolle, die Priestertum und Kultus bei den Griechen spielen, ist es nicht verwunderlich, daß auch dies Motiv nur schwach oder in stark umgewandelter Gestalt bei ihnen vorkommt, so daß man den ursprünglichen Kern erraten und mühsam herausschälen muß, wenn man ihn nicht, wie gemeinhin geschieht, gänzlich übersieht. Wie ein Nachhall aus alter Zeit mutet das Persönliche in den Chorliedern Alkmans an. Im älteren Dithyrambus, in dem etwa Archilochus als ἐξάρχων dem Chor erzählend gegenüberstand (Athen. 14, 628 A) blieb die alte Form noch lange bestehen, und wenn im Dithyrambus der Ursprung der Tragödie zu erblicken ist[1], so ist wenigstens der Versuch erlaubt, hier ein Fortleben des alten Grundmotivs zu suchen. An einigen Botenerzählungen und längeren Reden sei dem Nachleben älterer Formen und Gebilde nachgespürt. Es handelt sich natürlich uur um ganz flüchtige Andeutungen, die aber einmal zusammenhängend besprochen und auf ihre Bedeutung hin geprüft werden müßten.

Aischylos siegte Ol. 76, 4 mit Phineus, den Persern, Glaukos und Prometheus.

Es war einer seiner ersten Siege; der Dichter war jung und empfänglich und stand unter starkem Eindruck der primitiven Tragödie, wie er sie wohl von früher Jugend an gesehen hatte. Im Phineus wird ein altes bedeutsames Thema behandelt, das zum Frühjahrsmythus in enger Beziehung steht. Die Abwehr der gefräßigen Harpyien durch die schwertbewaffneten Boreaden ist offenbar nur eine andere Version des Kampfes gegen den Winter; das apotropäische Waffengeklirr kennen wir von den Kureten, von den Saliern u. a. her. Phineus gemahnt vielleicht an den Wintertammuz, auch er sehnt sich nach Erlösung. Er verkündet den Griechen den Weg, den sie einzuschlagen haben; lange Reden werden den dramatischen Gang gehemmt haben. Es ist Ut-napištims, des Priesters, des Hotars, Teiresias' u. a. lange, ständige Verkündigung. Der chthonische Gott, der Winterheros verkündet die Wiederkehr des Lichts,

[1] Arist. Poet. 4.

die Bahn der neuen Sonne im voraus. Die Argonautenfahrt ist vielleicht die Sonnenbahn und Frühlingsprozession, das goldene Vlies etwa die goldene Sonne, der man zustrebt. Die Symbole drängen und verdrängen sich scheinbar, die Grundbedeutung ist um so deutlicher. Was der Dichter an politischen Anspielungen hineingeheimnißt haben mag, verbirgt den mythischen Kern und den wahren Sinn nur wenig. In den Persern ist der Inhalt der Botenrede das Leiden der Perser oder vielmehr des sie personifizierenden Königs, wenn Letzteres auch nicht ausdrücklich gesagt wird. Klagen wie um Tammuz und Adonis hallen von der Orchestra. Der Geist des alten Dareios wird beschworen. Wie ein alter Ahnherr des Hauses wird er verehrt und gerufen. Er spricht über das fernere Schicksal der Perser und über seinen Sohn, der in zerfetztem Gewande heimkehren werde und neu bekleidet werden solle. Auch hier also in tiefster Not Befragung des unterirdischen Ahnherrn, der das Weitere verkündet, das alte Jahr, das auf das neue hindeutet Spätere Freuden und heiteren Ausgang zu künden, wie der mythische Kreislauf erfordert hätte, verbot der hellenische Standpunkt des Dichters.

Nicht nur poetische Kontrastwirkung erstrebt das folgende Stasimon 843 ff., in dem Dareios wie ein Gott, seine Regierung wie eine goldene Zeit geschildert wird. Er gleicht dem vollendeten, zu den Seligen entrückten Ahnherrn des babylonischen Helden, Xerxes selbst erscheint nun mit lauter Wehklage und mit Jammergeschrei vom Chor empfangen. Der Dichter denkt ihn sich als Dionysos oder Tammuz, der den Sommer überschritten hat und in Winternächte versinkt, denn

πρόςφθογγόν σοι νόστου τὰν
κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος
πέμψω πολύδακρυν ἰαχάν (915 ff. Kirchhoff.).

Mariandynos ist aber wie sein Bruder Bormos ein Jahresheld. Er stirbt auf der Jagd wie Adonis, καὶ μέχρι νῦν Μαριανδυνοὺς ἀκμῇ θέρους θρηνεῖν αὐτόν, sagt der Scholiast. Mariandynos soll auch die θρηνητικὴ αὐλῳδία ausgebildet haben, d. h. die Tammuzklage schließt sich an seinen Namen an. Damit ist der Tammuzcharakter des Xerxes vielleicht angedeutet und

diese Stelle ist gleichsam der mythologische Schlüssel zum Drama, hinter dessen patriotisch-politischer Bedeutung die sakrale also doch noch hervorschimmert. Diesen Tribut entrichtet der Dichter gewissermaßen dem Herkommen; eine reine historische Tragödie ist das Perserdrama nicht und konnte es damals noch nicht sein. Im dritten Teil der Tetralogie führte Aischylos den kündenden Meergott Glaukos ein, der sich ganz wie Oannes geberdete. Er erzählte wahrscheinlich den Sieg der Griechen über die Barbaren bei Himera. Auf die Tragödie des Wintertammuz folgte also der Sieg des Lichts in jedem Sinne. Der kündende Gott fände sich demnach in jedem der drei Dramen. Man ist beinahe versucht, in ihm eine Hypostase des erzählenden Priesters, des Hotars zu sehen, der den Gott selbst darstellt oder von ihm berichtet und damit lautes Wehklagen oder Jubel erregt, wie etwa der Mollah am Hoseinfest noch heut zu tun pflegt. Wenn endlich der Prometheus als Satyrdrama den Fackellauf im Kerameikos darstellte, so spricht das allenfalls für die Lichtbedeutung des Inhalts.

Auch die Prometheustetralogie ist im allgemeinen in dieser Beziehung keinem Zweifel unterworfen. Der erste Teil schildert den Sieg des Lichts, die Herabkunft des Feuers und die Erweckung des neuen Lebens. Der δεσμώτης stellt den leidenden Gott dar, seine Klagen beherrschen das Drama. erschütternd hebt er an:

ὦ δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί.

Er klagt, aber er weiß auch die Zukunft im voraus, er blickt in die tiefsten Fernen des Schicksals. Okeaniden erscheinen im Chor und trauern mit dem Gott Sie fragen ihn nach der Ursache seiner Leiden, er erzählt von seinem Siege über die Titanen und von dem Grund seiner Verstoßung. Er schildert auch in den langen Bekenntnissen, die die ganze Tragödie durchziehen, seine Kulturarbeit, ähnlich dem Oannes. Auch der Kultus und das Sakralwesen gehen auf ihn zurück, den meerentstiegenen, jetzt wieder gesunkenen Lichtgott. Zugleich sieht er aber seine eigene Erlösung voraus

δεσμοὺς ἀεικεῖς καὶ δύας ἐκφυγγάνω (527).

Als οἰστροδίνητος κόρη erscheint Jo, klagt ihr Leid und bittet Prometheus um Rat und Hilfe. Es folgt eine lange Weg-

beschreibung, die ganze von Jo zurückzulegende Reise wird in großer Breite geschildert, ebenso wie Teiresias dem Odysseus, wie Phineus den Argonauten, wie Ut-napištim dem Gilgamesch prophezeit. Der Gott kündet den Weg der neuen Sonne voraus. Gewaltiger noch sind seine Prophezeiungen des einstigen Untergangs der jetzt regierenden Weltherrscher, des Weltwinters, der Götterdämmerung. Hermes naht, des Zeus Bote, der von dem Gefesselten Kunde haben will, wer ihn einst stürzen werde. Prometheus aber bietet Trotz und schweigt; ein Aufruhr der Natur kündet noch tieferen Sturz des Titanen; seine Mutter, das Licht des Äthers, ruft er versinkend an: ἐσορᾷς μ' ὡς ἔκδικα πάσχω;

Im λυόμενος naht wohl Herakles und befragt den Prometheus nach dem Wege zum Hesperidengarten. Wieder folgt eine Wegschilderung, die Sonnenfahrt nach Westen zu den Hesperiden und den Säulen des Herakles[1]. Prometheus selbst aber wird nun erlöst, Herakles befreit ihn von dem gefräßigen Adler. Ob man die Komposition der Trilogie in der angedeuteten oder in anderer Weise rekonstruiert, ist gleichgültig, die Grundidee käme bei diesem Stoff auf jedem Wege zum Vorschein.

Das späteste der erhaltenen Werke ist die Oresteia. Nacht lagert über Mykenai und dem Dache der Atreiden. Der Wächter betrachtet die Gestirne

καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοις.

Sommer und Winter sind die Kardinalpunkte des ganzen Fest- und Kultjahres. λαμπροὶ δυνασταὶ werden die Sterne echt orientalisch genannnt. ὅταν φθίνωσιν ἀντολάς τε τῶν beobachtet er, Tag und Nacht des Tages, des Jahres, des Weltjahres. Da plötzlich blitzt durch die Nacht heller Lichtschein vom Ἀραχναῖον αἶπος bei Argos her, die troische Feuerpost, altbabylonisches Erbgut[2], das wie durch winterliche Finsternis die Helligkeit der neuen Sonne voraussagt.

ὦ χαῖρε λαμπτὴρ νυκτὸς ἡμερήσιον
φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν
πολλῶν ἐν Ἄργει —

---

[1] Steph. Byz. s. Ἄβιοι.
[2] Vgl. Klio III 1,169 f.

Den Tag kündet das Licht an, die Freude nach langer Trauernacht, es kündet zugleich die κατάστασις πολλῶν χορῶν in Argos an. Denn die Sonnwendfeier ist der Anlaß des Dramas, auf den Ursprung der dramatischen Festfeier deutet der Dichter hier indirekt und gewiß absichtslos hin. Klytaimestra schildert die Feuerpost im einzelnen. Von Station zu Station eilt die kündende Flamme; der Hörer mag den Hinweis auf den Fackellauf verstanden haben. Man glaubt eine ätiologische Erzählung zur Pannychis vor sich zu sehen. Mit der Sonne vergleicht der Dichter die Lichtfahrt selbst (ὥς τις ἥλιος 275 Kirchh.), und die Heliosbahn ist vielleicht das Urmotiv der Schilderung. Die Trilogie hebt an mit dem Erwachen des frühen Lichts.

Kultisch mutet auch der αἴλινος im ersten Stasimon an. Iphigenie muß sterben, ihr schallt das Trauerlied, aber sie ersteht wieder, und das Gute siegt tatsächlich. — Agamemnon kehrt heim wie die neue Sonne und ergreift wieder Besitz von seinem Eigentum, er trifft zum erstenmal wieder mit Klytaimestra zusammen, freilich auf kurze Zeit nur. Der Frühling beginnt im alten Orient, wenn Sonne und Vollmond zum erstenmal wieder zusammentreffen. So bedeutet die Heimkehr Frühlings Einzug, das spricht Klytaimestra selbst deutlich aus:

καὶ σοῦ μολόντος δωματῖτιν ἑστίαν
θάλπος μὲν ἐν χειμῶνι σημαίνεις μολών. (932 sq. Kirchh.)

Agamemnon betritt den Palast. Der Chor ergeht sich in trüben Ahnungen. Kassandras Aufschrei jammert um den sterbenden Gott, das Klageweib beweint den scheidenden Tammuz. Dunkel ist ihr Spruch, es klingt wie Orakel, wie Apokalyptik, wie Sibyllenweisheit. Sie kündet der Welt Ende, der Götter Dämmerung, die Winternacht. Ihre lange ῥῆσις 1210 ff. gemahnt an späte apokryphe Visionsliteratur. Agamemnon fällt, von den Seinen zerstückelt, vom Seth-Aigistos und Klytaimestra gefällt, Horus-Orestes wird ihn rächen.

In den Choephoren begegnen sich Orest und Elektra nach langer Trennung zum erstenmal wieder. Die Vereinigung fällt mit der Vernichtung der Tyrannen zusammen, beides weist auf den Frühling hin. Horus besiegt den Seth und rächt seinen Vater. Hamlet tötet Claudius und rächt den alten Hamlet. Die Sonne starb und lebt wieder auf. Nach geschehener Tat

stellt sich Orest dem Volk, emphatisch tritt er heraus. Dies Herausschreiten ist typisch, ebenso die lange Rede des Hervortretenden, nicht nur für Aischylos, sondern die Tragiker überhaupt. An einem Punkt der Handlung schreitet der Held zu langer Rhesis hervor, redet das im Chor vertretene Volk an und gibt eingehenden Bericht über Geschehenes. Es ist nur eine Vermutung, vielleicht aber keine ganz grundlose, daß hier des Priesters, des Hotars Vortreten vor den Chor zugrunde liegt, daß hier die Erzählung der alten Kultlegende in letzter Fassung, vielfach umgewandelt und doch in ihren Grundbestandteilen noch erkennbar vorliegt. Orest beginnt mit dem ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα den Bericht über den Sieg des Rechts und der Freiheit und den Tod der Verfolger.

Die Eumeniden beginnen gleich mit einer Rede der delphischen Priesterin selbst. Sie erzählt in Kürze die delphische Kultlegende, den Einzug Apollons und seinen festlichen Empfang. Der Weg, den der Gott von Delos her zurückgelegt, wird beschrieben: die heilige Prozessionsstraße wird angelegt und Apollon besteigt den neuen Thron. Hier ist ein recht deutliches Beispiel für unsere Annahme; die Pythia als Hotar berichtet über den Anlaß des zu begehenden Götterfestes, wie das in alter Zeit in Wirklichkeit überall geschah. — Dann tritt der Gott selbst auf und erteilt Orakelspruch, er kündet dem irrenden Orest den einzuschlagenden Weg. Orest ist der umgetriebene Held, der sich Rat bei der Gottheit holt und zum Licht zurückstrebt. Als feindlich verfolgendes Element erscheint Klytaimestra, aus der Erde emporsteigend und den Jüngling bedrohend. Orest ist hier eine Hypostase des Apollon selbst. Wie Gaia die Titanen, wie Tiâmat ihre Heerscharen hetzt Klytaimestra die Erinyen gegen Orest. Die Erinyen erwachen und gegen Zeus und die neuen Götter stürmen ihre Flüche und Racheschreie, ihnen gilt vor allem ihr Angriff, nicht dem Orest in erster Linie. Auch der Schutzherr des pythischen Heiligtums wird von ihnen mit tobenden Vorwürfen überschüttet. Apollon scheucht sie mit drohend erhobenem Bogen zurück. Alle Götter seien ihnen abhold, ποίμνης τοιαύτης δ᾽οὔτις εὐφιλὴς θεῶν. (195 Kirchh.) Sie wälzen die ganze Schuld auf ihn allein, Orest scheidet ganz aus, αὐτὸς σὺ τούτων οὐ μεταίτιος πέλῃ, ἀλλ᾽ εἷς τὸ πᾶν ἔπραξας

ὢν παναίτιος. Das Ganze läuft auf Stiftung des attischen Eumenidenkults hinaus.

In den Edoniern, dem ersten Teil der Lykurgeia, wacht Orpheus nachts auf dem Pangaion, um den Apollon, die Sonne, in der ersten Frühe zu begrüßen. Die Einführung des neuen Gottes wurde in dem Drama geschildert, sein Einzug in Thrakien bildete den Inhalt, die Begrüßung der Morgensonne mag hier ebenso symbolische Bedeutung für die erste am Morgen gespielte Tragödie gehabt haben, wie die Lichterscheinung am Anfang des Agamemnon. Das zweite Drama, die Bassariden, schilderte die Zerstückelung des Orpheus, also Osiris' Ende, den Winter. Der dritte Teil scheint die Vertreibung und die Gefangennahme des Dionysos behandelt zu haben. Das Satyrspiel, mit dem Inhalt der drei ernsten Teile eng verbunden, führte die Befreiung des Gottes und die Einkerkerung des Königs vor. Unter Licht und Fackelglanz schloß der Spieltag. Also des Gottes Nahen, Leiden und Erlösung war der Inhalt der vier Dramen. Der Verlust der Tetralogie ist demnach doppelt zu beklagen. — Auf die anderen Fragmente einzugehen, würde hier zu weit führen und kaum greifbare Ergebnisse bringen.

Aischylos steht den Urelementen des Dramas sehr nahe, überall schimmert die einfache anfängliche Gestalt und der kultische Zweck der ganzen Veranstaltung durch. Ein Menschenalter trennte von ihm den Sophokles, der dem Drama viel weltlicher, rein künstlerischer gegenüberstand. So weit sich Aischylos von den elementaren Anfängen, die er in Phrynichos' u. a. Werken vorfand, allmählich entfernte, soweit ging Sophokles wieder in der Verweltlichung des Dramas. Dennoch lohnt sich die Nachprüfung, wie weit auch bei ihm noch der alte Zustand durchschimmert, wie weit besonders in den Erzählungen und längeren Reden die alte Kultlegende zu erkennen ist. Man beobachtet bei dieser vergleichenden Betrachtung beider Dichter, daß der ältere sich stets bewußt bleibt, Festspiele zu religiösen Anlässen zu dichten, wie tief er auch in den poetischen, dramatischen Gehalt seiner Stoffe eindringt, während der andere ganz in seiner Dichtung als solcher aufgeht und sich des sakralen Hintergrundes kaum noch entsinnt. Mit naiver Unbefangenheit gibt sich Sophokles dem Genuß des dichterischen Schaffens hin,

er schwelgt förmlich in der Freude an dem von ihm zum erstenmal betretenen, ihm vorbehaltenen und zu unbeschränkter Herrschaft überlassenen Gebiete der reinen, voraussetzungslosen Dichtung. Seiner Kunst sind die sakralen Fesseln abgenommen, l'art pour l'art lautet die Losung; in der neuen Freiheit tummelt sich nun der dramatische Pegasus, des Dichters Freude spiegelt sich uns in der Antigone, im Philoktet usw. Aischylos arbeitet unter einem dumpfen Druck; was man für Erhabenheit hält, ist bei ihm vielleicht z. T. archaische Unfreiheit. Für das sophokleische Neuland der autokratischen Phantasie und Kunst fehlt ihm noch der Blick; starre Mauern umragen ihn. Die freie, reinweltliche Kunst war noch nicht entdeckt, niemand hatte sie vor Sophokles gekannt. Um so machtvoller erscheint der Genius des Aischylos, dessen Erhabenheit auch dunkle Mauern zwar beschatten, aber nicht beschränken konnten.

Aias ist der leidende Heros vom Anfang bis zum Ende des Dramas; allerdings würde er bei Aischylos mehr als Halbgott oder Gott, mit einfacheren, archaischeren Linien gezeichnet worden sein. Tekmessas Schilderung der nächtlichen Ausfahrt des Aias und seiner Herdenabenteuer ist schon so voll von individuellen Zügen, so anthropomorph, wie der ältere Dichter es nie vermocht hätte. Es ist der leidende Aias selbst, den wir sehen, nicht die Hypostase des Dionysos-Tammuz, die bei jenem immer hindurchschimmert. Die Athene im Aias kann sich mit der der Eumeniden an Erhabenheit nicht messen, die Menschen des Sophokles dagegen sind weit selbstherrlicher als die des Aischylos. Xerxes, Agamemnon, Orest sind schwache Geschöpfe, die von gewaltigen Göttern geleitet werden, die Götter herrschen bei jenem vor, er schreibt Göttertragödien. Die menschliche Leidenschaft untersteht völlig der Moira, das psychologische Motiv der Leidenschaft ist uns nicht immer verständlich. In den Choëphoren vollzieht Apollon das Rachewerk durch Orest, in der Elektra führt Orest selbst das Schwert; Elektra, die Sterbliche, stachelt seine Leidenschaft aus menschlicher Rachsucht gegen ihre Peinigerin, bei Aischylos tritt sie zurück.

Aias schildert und bejammert sein Schicksal in langer Rede (430 ff.). Für die ganze Aiastragödie sind vielleicht die ausgedehnten Betrachtungen des Helden selbst charakteristisch,

die das Drama durchziehen, ähnlich dem Aischyleischen Prometheus; was von diesem galt, gilt auch von jenem. In der herrlichen Rede ἅπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος (646 ff.) mäßigt Aias aus Liebe zu seinem Weibe die wilde Leidenschaft, was Aischyleischen Helden nicht gelingt. Prometheus stürzt in die Tiefe, um nicht einen Schritt zurückzuweichen, Aias wird durch der Sklavin sanftes Wort gerührt. Dort Kultlegende, hier Psychologie. Ganz als leidender Gott erscheint Aias dann wieder in dem letzten Monolog. Die Sonne ruft er an, sein Leid daheim zu berichten, sein Los beklagt er; die Tränen, die ihm fließen werden, sieht er voraus und scheidet dann, menschlich rührend und übermenschlich erschütternd. Sein Tod bildet Mittel- und Höhepunkt des Dramas. von den Atreiden, den Feinden zu Tode gehetzt, liegt er am Boden. Sein Blut erzeugt eine Pflanze, deren Blatt seinen Namen zeigt; er ist vergöttlicht, die Erinyen hatte er angerufen, ihn an den Atreiden zu rächen. Der Gott sinkt in die Tiefe, Trauer erwacht über seinem Grabe, Rachegeister, Nachtdämonen wenden sich verfolgend gegen die siegenden Lichtherrscher, ihre Macht zu brechen. Über der Leiche entbrennt der Streit, Tag und Nacht, heller und dunkler Mond, Winter und Sommer ringen miteinander. Wettkämpfe ehrten sonst die Toten, denselben Wettstreit versinnbildlichend, hier tritt der Redekampf ein. Bei Aischylos hätte vielleicht ein Gerichtsverfahren entschieden wie über Orest, anders hier. Der Chor tritt auf und sucht den Helden, offenbar unter dem Einfluß kultischer Observanzen; das Suchen und Finden des Gottes gehört zum Zeremonial. Vgl. auch Osiris, Orpheus, Krischna u. a. Tekmessa gibt das Zeichen zur Wehklage ὡς ὧδε τοῦδ' ἔχοντος αἰάζειν πάρα, und wirkt als Klageweib. Der Bruder erscheint, neue, wilde Wehklage beginnt. Der eine Bruder bejammert den anderen: das Dioskurenmotiv; Teukros klagt wie Gilgamesch und Achilleus in ähnlichen Fällen. Die Atreiden treten ihm entgegen, es folgt der Kampf um die Bestattung: Licht gegen Finsternis. Teukros redet apotropäisch gegen die atreidischen Finsterlinge. Früher hätten Götter entschieden, jetzt tut es das menschliche Herz. Die Erinyen lassen von Orest ab, weil ihnen ein Kult versprochen wird, sie ziehen in Frieden ab, wir sind beruhigt, aber wir

staunen zu Göttern empor, die Freude der Eumeniden dringt nicht in unser Inneres. Odysseus überwindet in sich den Groll gegen Aias, er besiegt den eigenen Haß, nicht aus Gewinnsucht, wie die Eumeniden, sondern aus Liebe. Reine Menschlichkeit löst den Streit. Das kultische Interesse weicht dem humanen. Die Forderungen des Herzens erheben Ansprüche neben denen der Götter. Diese schwinden, der Mensch setzt sich durch; Humanität statt kultischer Observanz, das scheidet Sophokles von Aischylos, das stellt die Tragödie aus engem Tempelbezirk auf die Höhe der Kulturgeschichte. Mit Sophokles wird die Tragödie zur neuen Literaturgattung, sie wird zugleich ein Hebel der Menschheitsgeschichte, sie trägt das Licht der Kultur in die Schatten des Kultus.

Nur noch wenige Worte über die anderen Dramen. Jammer und Wehklagen erfüllen Thebens Mauern, Not ist über das Land gekommen, Mißwachs, Dürre, Krankheit; es ist dieselbe Lage, in der sich die Welt befand, als Ištar in die Unterwelt sank. Das erste Stasimon klingt stellenweise wie eine griechische Übersetzung des babylonischen Höllenfahrtepos. Der Grund ist die gemeinsame Idee des die Welt entlaubenden Winters. Die Vorstellung und die einzelne Ausmalung war eben Gemeingut der Völker. Der Chor fleht die Götter um Hilfe an, Dionysos oder Apollon möge erscheinen und den bösen Feind verscheuchen. An Stelle des gerufenen Gottes erscheint Oidipus; in langer Rede spricht er zum Chor, er will das Chaos bändigen, die Nacht vertreiben, den Fluch bannen. Als Ordner und Retter spielt er die Rolle des Frühlingsgottes, des Dionysos oder Apollon. Die Tragödie ist sonst so kompliziert, daß die Bestandteile der primitiven Technik kaum erkennbar werden. Strahlend ist Oidipus aufgegangen, aber seine Höhe ist ohne Dauer, langsam, schmerzlich sinkt er von Stufe zu Stufe bis in die Nacht der Verzweiflung. Er hat der Welt Elend auf sich genommen und stürzt ins Verderben.

Der Chor verspricht Reigentänze auf dem Kithairon zu Ehren des durch seine dunkle Abkunft mit göttlichem Nimbus umgebenen Oidipus. (1086ff.) In langen Klagereden bespricht der König seine Leiden, nachdem der Bote mit erschütterndem Realismus die Vorgänge im Palast geschildert hat. Oidipus,

der den Vater tötet und an seiner Statt die Königin heiratet, ist der Jahresheld, der den Vater absetzt und seinen Thron einnimmt. Laios, das alte Jahr, Kronos, stellt dem jungen nach; das junge überwindet. Der Lichtgott Oidipus wird zuletzt blind, wie der Kyklop, wie der ägyptische Sonnengott, wie Tobias, vom Kinde kommt ihm Trost und Rettung. Überall derselbe Grundgedanke, nur daß einzelne Motive hier mehr, dort weniger hervorgehoben werden. Auch an den Mond kann man denken, auf dessen Phasen der Kreislaufmythos sich gleichfalls beziehen läßt.

Im Morgengrauen treffen sich Antigone und Ismene vor der Stadt. Der Chor besingt im Einzugsliede den Strahl der aufgehenden Sonne, die nie schöner als heute über Theben aufgegangen sei. Der Sieg ist errungen, die Feinde sind verjagt, wie die Nacht vom Tage, darum ἐκ μὲν δὴ πολέμων τῶν νῦν θέσθε λησμοσύναν θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς παννυχίοις πάντας ἐπέλθωμεν· ὁ Θήβας δ᾽ ἐλελίχθων Βάκχιος ἄρχοι. Also zur Siegesfeier ein Morgengesang und eine Pannychis zur Andeutung des Lichtsieges in der Planetenstadt Theben. Der Gott wird gerufen, herein tritt Kreon zu langer Ansprache an den Chor. Der neue Herrscher entwickelt seine Grundsätze, Recht und Ordnung soll wiederhergestellt, alle Gesetzlosigkeit beseitigt, strenge Gerechtigkeit geübt werden. Es ist, als ob der Frühlingsgott Marduk nach der Besiegung des Winterdämons zur Neuordnung der Welt schreitet. Dies erste Auftreten Kreons wirkt archaisch, der Stammbaum dieses Szenenmotivs ist uralt. Antigone ist der leidende Held des Dramas, so unglücklich wie schuldlos; denn die tragische Schuld ist eine späte Erfindung, der Held des Dramas ist ursprünglich so schuldlos wie Tammuz, der dahinsinkt, wie der Sonnenheld, der dem Winter erliegt, wie Adonis, den der Eber zerreißt usw. Schicksalstragödien sind die antiken Dramen, weil es eben Weltschicksal oder Naturgesetz ist, daß Sommer und Winter, Licht und Dunkel sich ablösen. Die Moira ist das Naturgesetz, daß man erst nachher in das menschliche Herz verlegte. Oidipus leidet unschuldig, wir wälzen seine ganze Schuld „den unglückseligen Gestirnen“ im eigentlichen Sinne zu. Die Entdeckung der tragischen Schuld verhält sich zu der ursprünglichen Schuldlosigkeit der Dramen-

helden ganz so wie die sokratische Verlegung des Schwerpunktes aller Philosophie auf Moral und Ethik zur alten Naturphilosophie. Wie beides sich zu einander verhält, läßt sich in dieser Abschweifung nicht eingehend erörtern. Kurz sei bemerkt: Aus dem Kultus, der die Naturgesetze spiegelte, entstand die Naturphilosophie. Aus der Vertiefung des ethischen Bewußtseins entstand das Bedürfnis, den tragischen Helden nicht als Opfer blinder Schicksalslaune, sondern durch eigne Schuld untergehen zu lassen. Antigone stellt dem Gesetz der Tradition das Recht des Herzens gegenüber, der Kampf verläuft zu ihren Ungunsten, sie versinkt als Tammuz, dem Sophokles seine Seele eingehaucht, in unterirdische Gewölbe. Durch den Vergleich mit Danae wird ihre Gestalt als Vegetationsdämon in helles Licht gesetzt. Ihr Abschiedsmonolog entspricht der alten Tammuzklage. Wie echte Kultlegende klingt der Botenbericht über den Tod des Liebespaares im unterirdischen Gewölbe. Kreons Jammer macht auch ihn zum leidenden Heros.

Von Elektra war schon die Rede (S. 227). Elektras und Klytaimestras Redekampf sind der Wettstreit von Licht und Finsternis. Der Lügenbericht des Pädagogen über Orests Tod bei den pythischen Spielen klingt wie alter Kultbericht über den sterbenden Tammuz, Phaethon o. a. Wehklage des Chors mit Elektra folgt dem Bericht. Aber Tammuz ersteht aus der Nacht, Orest kehrt wieder. Wo Sonne und Vollmond zuerst sich begegnen, beginnt das neue Jahr mit seinen Freuden. Orests und Elektras ἀναγνωρισμὸς endet mit ausgelassenem Jubel.

In den Trachiniai ist Herakles der leidende Held, der aus Feuer und Qualm zur himmlischen Freiheit aufschwebt. Seine großen Reden sind Kultreden ähnlich.

Philoktetes entspricht ganz dem Typus, seine Schmerzen durchhallen das ganze Drama. Seine Erlösung ist der feierliche Ausklang. Odysseus erscheint als der Bedränger, als Seth, der den Osiris bedroht. Neoptolemos vertritt Sophokles selbst. Philoktets Schilderung seiner Leiden in langer Rede vor Neoptolemos gleicht durchaus einer alten Kulterzählung.

Die Verklärung des Oidipus in Kolonos führt zu demselben Ergebnis. Kreon erscheint als Verfolger, den Theseus' Lichtgestalt zurückscheucht. Durchaus im Ton der Hotarerzählung

ist der Botenbericht über Oidipus' Verklärung. Der Blinde schreitet, in letzter Stunde hellsichtig, allen Freunden voran. Ein Bad wird ihm bereitet. Unterirdischer Donner dröhnt. Oidipus richtet Abschiedsworte an seine Kinder. Der Gott ruft ihn, alle müssen von der geweihten Mysterienstätte scheiden, nur Theseus bleibt. Oidipus verschwindet vor dem geblendeten Theseus in furchtbarer Erscheinung. Er starb, wie nie ein Mensch zuvor, es ist eben eine Apotheose. Wehklagen beschließen das Ganze. So kehrte Sophokles seltsamerweise an seinem Lebensabend noch einmal zu den Ursprüngen und Quellen seiner Kunst zurück, ein Blick in die mystischen Nebel ihrer und vielleicht seiner Jugend war ihm augenscheinlich Herzensbedürfnis; wie ein Gott den Menschen zu entschwinden, mag des unsterblichen Dichters eigener Wunsch gewesen sein. Der koloneische Oidipus nötigt uns nicht soviel rein menschliche Teilnahme ab wie etwa der Philoktet, wir sehen den thebanischen Greis mit ehrfurchtsvollem Staunen der Vergöttlichung zuschreiten und stehen der Manifestation übermenschlicher Gewalten mit andächtigem Schauder gegenüber. Menschlich näher tritt uns dieser Greis, als aischyelische Götter und Helden, deren Starrheit kein Strahl des Gefühls durchdringt, deren Erhabenheit uns unnahbar dünkt, und doch steht dieser Oidipus weitab von den lebenswarmen Gestalten der anderen Sophokleischen Dramen, mit denen wir lieben und hassen konnten. Der greise Dichter kehrte offenbar im Alter zum Kultus zurück und schuf ein Kultdrama, das in interessanter Weise engen Anschluß an früheste Überlieferungen des Urdramas findet.

Noch viel weiter auf dem Wege zur Verweltlichung des Dramas ging Euripides, er schuf das Intriguen-, Konversations- und Charakter-Drama und leitete zum Familienlustspiel hinüber. Der Zusammenhang mit dem Kult wurde immer lockerer. Die Botenberichte werden noch anschaulicher und reicher an genrehaften Zügen. Die Prologe könnte man für unsere Theorie heranziehen, doch dienten sie wohl nur zur Vereinfachung der Exposition.

Was wir suchten, den Niederschlag der Hotarerzählung in der Dichtung, haben wir reichlich gefunden. Unsere Betrachtung

ist in einem Überblick über das griechische Drama ausgelaufen. Wir können diesen Gegenstand noch nicht völlig verlassen. Bemerkt sei aber ausdrücklich, daß nur von einem leisen Hindurchschimmern alter Vorstellungen die Rede sein soll. Gewiß wird niemand behaupten, daß die Dichter bei Abfassung langer Erzählungen im Drama jener archaischen Bräuche irgendwie gedachten; zur Diskussion soll es nur gestellt werden, ob jene Partien nicht in dieser Weise mittelbar abzuleiten wären.

X. Tragödie.

„Die Geburt der Tragödie" ward ermöglicht, als das Dionysische, das Prinzip des Rauschs und des Orgiasmus, mit dem Apollinischen, dem Kunst- und Schönheitsprinzip, sich vermählte. Der ausgesprochene Gegner der historischen Methode fand diese Lösung für das alte Rätsel des Urdramas. Frühlingswitterung, Enthusiasmus, pantheistisches Aufblühen, bacchantischer Aufschwung, und dann Phoibos Apollon, der Weltkosmet, der Demiurg, der Pythoktonos, der „Licht, Liebe, Leben" über die wilden Chaoswogen des Elementarzustandes hinstreut und die Fluten glättet; dort Aufschäumen und Bäumen, hier Walten und Gestalten. Friedrich Nietzsche postuliert aus dieser Doppelwirkung, da nach seiner Ansicht der geschichtlich-methodische Lösungsversuch scheitert, rekonstruktiv die Geburt der Tragödie. Umsonst erwiderte die historische Methode auf diesen Vorstoß einer „Zukunftsphilologie"; Wilamowitz erließ dem Magus des Südens keine Züchtigung für philologische peccata, Rohde nahm sich des Angegriffenen mit dem ganzen Rüstzeug, das die Methode bot, tapfer an. Beider Mühe war unnötig. Der Philologie war mit dem Wunderbuch Nietzsches nichts gegeben und nichts genommen; es war nichts zu trutzen, nichts zu schützen. Sturm lief der kranke Titan gegen die Dürre der Zeit, die gelehrte Seelenarmut, die anämische Methodenselbstherrlichkeit der philologischen possidentes, Sturm lief er gegen das historisierende Pharisäer- oder Quietistentum, dem das Allesverstehen, Allesverzeihen zur Indolenz, zur Verstandeskälte, zur seelischen und gemütlichen Bleichsucht ausgeartet war. Zarathustra sprach

also, nicht der Baseler Professor; zur Menschheit sprach er, nicht zum Fachpublikum.

Und doch hatten die Famuli recht, die den Pelz des Doktors schüttelten, daß die Insekten stoben. Sie verdroß der Schwärmer, der ihrer nicht achtend „ein monotones Lied mit hoher Inbrunst sang“. Sein Lied war gegen allen Kontrapunkt, aber es rührte, es erschütterte, es schmelzte die Herzen. Dem Kontrapunkt war damit nicht geholfen; ihn zu verteidigen war Handlangerarbeit, aber sie war vonnöten; Handlangerarbeit haben auch wir zu tun, wenn wir nun Nietzsches philologisches Fehlgreifen zu berichtigen suchen; denn fehl griff er, als er die dionysischen Geister zur Entzaubernng der dramatischen Sphinx bannen zu sollen meinte.

Die Verkennung des historischen Prinzips kann dem Umwerter der Werte hingehen, beirren kann sie nicht, an der unumstößlichen Richtigkeit der Methode Zweifel erregen kann sie nicht; das sei ferne! Die Möglichkeit der historischen Deutung ist uns nicht verschlossen.

Wissen wir doch vom mesopotamischen, vom ägyptischen Drama, des indischen einstweilen, mangels verläßlicher Zeitangaben, nicht zu gedenken.

Zimmern hat eine Reihe von Texten behandelt, die sich auf das babylonische Neujahrsfest beziehen [1] und bei denen wir ein wenig verweilen müssen. Es heißt da [2] u. a.: Die Getreidehaufen, die man niederlegt, das ist Anu, Bel und Ea. Die Zeichnung, die man vor dem Bett zeichnet, das ist das Netz, das jedes Feindliche niederwirft. — Das Fell des großen Stiers ist Anu, das starke Kupfer ist Bel. — Das Sühnezicklein, das beim Kopfende des Kranken niedergelegt ist, das ist Gott Nin-amaš-azaga, der Hirt Bels. — Das Räucherbecken ist Gott Azagšud, die Fackel Gott Nusku. Das ist eine Analogie zu den indischen Opferbräuchen und ihren symbolischen Auslegungen, wie sie in den Aranyakas u. a. sich finden [3].

Dann aber heißt es u. a. [4]: Dies Feuer, das man anzündet,

---

[1] Ber. d. Sächs. G. d. Wiss. 1903, 126 ff. cf. MVAG 1903, 16.

[2] K 3476 l. c. 129.

[3] Deußen G. d. Phil. I. 59 f., Winternitz 146, 177 ff. u. a.

[4] Zimmern l. c. 130.

das ist Marduk, da er in seiner Kindheit . . . Brandpfeile werden dann irgendwie abgeschossen und die Erklärung sagt: Das sind die Götter, seine Väter, seine Brüder, als sie hörten . . . Dann nach Zimmerns Ergänzung etwa: Das Kind, das emporgehoben wird und das die Götter küssen, das ist Marduk, da Belit ihn emporhebt und sie ihn küssen. Ein Schaf wird auf das Opferbecken gelegt: Das ist Kingu, wie man ihn im Feuer verbrennt. Der König, der Waffen (?) über sich hält, Zicklein verbrennt: Das ist Marduk, der seine Waffen über sich hielt, die Kinder Bels, Eas im Feuer verbrannte. Der König, der ein ḫarin-Gefäß mit einem lisnu zerschlägt (?), das ist Marduk, da er durch seine Niederwerfung (?) die Tiâmat (? ?) bezwang. Der König läßt dann ein Brot hüpfen, was auf Marduk und Nabu bezogen wird. Der König, der an einer Stelle steht, während ein Gesangspriester einen Hymnus auf die Göttin Namurritu singt, ist Marduk und der Venusstern [1]. Dann tritt ein Ritter, wie die Übersetzung sagt, mit einer süßen Feige vor den Gott und König, er wird von jemandem bei der Hand geführt; das soll bedeuten, daß jemand zu Bel geschickt wird, der ihn — (?) — den Nergal bei der Hand ergriff (?), der in (Esa)gil eintrat, die Waffe seiner Hände Marduk, dem König der Götter, und der Sarpan(itu) zeigte, den sie alsdann küßten und segneten [2]. Die Kurgaru-Priester vergnügen sich auf dem Felde (Wüste ?, Schwelle ? s. Zimmern a. l.), werfen Brandpfeile, [entzünden] Feuerbrände, heben einander, (bekämpfen sich) [2]; das sind irgendwelche Gottheiten (das Wort fehlt), die gegen Bel und Ea Geschrei (erhoben), ihren Glanz gegen sie ausschütteten. Also es scheint, als ob eine Art von Kampfszene aufgeführt wird, bei der die Priester sich vergnügen mochten, deren Sinn aber tiefernst war, da es sich um eine Theomachie handelte, wie es scheint. Bekämpfen, sage ich statt des von Zimmern selbst angezweifelten; Vergewaltigen, was kaum zu erklären sein dürfte. Damit gewinnen wir, wenn die Erklärung einigermaßen zutrifft, ein wertvolles Analogon zu dem in Ägypten und fast überall nachgewiesenen Kampfspiel der

[1] Zimmern l. c. 133.

[2] Zimmern l. c. Zum Feigenbaum als Unterweltssymbol cf. Paus. I 38,5; Gruppe, Myth. 792.

Priester, dem Luperkalientypus. Es ist kaum möglich, all diese Dinge anders denn als eine Art von Komödie aufzufassen, ein Mysterium, das göttliche Dinge vorstellt. An sich ist das nichts weniger als absonderlich, es findet sich bei jedem Volk, in den Purimspielen der Juden, bei den Indianern usw. Zu erwarten wäre es auch für Babylon gewesen, und da es sich nun findet, liegt kein Grund zur Verwunderung vor. Zimmern hatte in der vorläufigen Mitteilung [1] diese Texte geradezu die Schilderung eines Festspiels genannt, war aber in der Publikation selbst davon zurückgekommen und glaubte sich vorsichtiger ausdrücken zu müssen. Vielleicht ist die Vorsicht hier zu weit gegangen und war die ursprüngliche Bezeichnung doch berechtigt. Es ist eben, wie man jetzt wohl sagen würde, ein geistliches Schauspiel, eine babylonische Liturgie mit dramatischer Belebung in der Art des griechischen Ritus oder der mitteralterlichen Misterien. Im übrigen sollte beiläufig ein Text wie dieser für die Frage, ob der Mythos oder der Ritus älter sei, sehr in Betracht kommen. Aus diesem Texte scheint doch mit Klarheit die Priorität des Mythos hervorzugehen. Er wird als das Bekannte, Feststehende aufgefaßt, an welches der nachahmende Ritus als das durchaus Posteriore sich anlehnte.

Damit ist keineswegs die Möglichkeit ausgeschlossen, daß unter veränderten Umständen ein alter Ritus nicht mehr verstanden oder von einem anderen Volk etwa nach einer Eroberung übernommen und dann aus dem Ritus gleichsam auf volksetymologischem Wege eine neue Deutung abstrahiert wird, die dann zum neuen Mythos auswächst. Im ganzen aber darf das Umgekehrte wohl als das Naturgemäße betrachtet werden. Das erste Stadium dieser Entwickelung ist offenbar die Beobachtung des Naturvorgangs und ihre Belebung durch die Phantasie. Die Sonne wird zur siegenden Gottheit. Wiederholte Beobachtung desselben Vorgangs wird zur Erfahrung und deren Überlieferung wird zum Mythos. Dann ersteht der Glaube an die Beziehung zwischen dem Naturvorgang und dem menschlichen Handeln, wozu als Interpret zunächst der Priester sich gesellt. Der Interpret schreibt sich, bestärkt durch die Gläubigkeit seiner

---

[1] MVAG 1903, 16.

Zuhörer, die Fähigkeit zu, auf diese Beziehungen der Gottheit zum Menschen einen natürlich für letzteren günstigen Einfluß ausüben zu können. Das aufs Konkrete gerichtete Verständnis der Gemeinde verlangt sinnfällige Beweise, der Priester findet die Auskunft der Symbolik, er ahmt einerseits den Naturvorgang nach, andererseits ahmt er die von ihm angestrebte Wendung in der Beziehung der Gottheit zum Menschen nach, beides ergibt den Ritus! Der Ritus und seine Entstehung sind nur nach genauester Vertiefung in die Geschichte und Psychologie des ältesten, primitivsten Priestertums verständlich, ohne das schwebt alles in der Luft. Mir wenigstens stellt der Verlauf sich so dar; das muß aber ausführlicher behandelt worden, und das Gesagte ist hier eine Digression, die man entschuldigen wolle.

Einen weiteren ebenfalls der Bibliothek Assurbanipals entstammenden Text behandelt Zimmern dann S. 136 ff. Der Priester soll die folgende Litanei rezitieren, sagt Zeile 1. Dann wird der Einzug Bels uud Belits aus einem auswärtigen Tempel in einen babylonischen, wie das am Neujahrsfest üblich war (s. o. S. 3 ff.)[1] geschildert und die Anreden der Priester an die Gottheiten werden im Wortlaut mitgeteilt, also eine vollständige Liturgie des Festes[2].

Zimmern hatte für den ersten der mitgeteilten Texte schon festgestellt, daß der König die Rolle des Gottes spielt[3]. Ähnliches konstatiert er für den nächsten Text[4] insofern, als hier die Rolle Marduks im Weltkampf auf Assur und schließlich auf den irdischen Assyrerkönig übertragen werde. Es handelt sich um eine Inschrift Sanheribs, in der die Wiederherstellung eines Tempels besprochen wird, u. zw. ist es speziell die Beschreibung eines Tors, auf dem der assyrische Tiâmatkampf in rotglänzender Bronze dargestellt ist (l. c.). Das Tor wird ein Werk des Schmiedegottes genannt, wie auch das griechische Epos jedes außerordentliche Bildwerk dem Hephaistos zuzuschreiben liebt, nur daß dies eben Mythos bleibt, während der assyrische König

[1] Zimmern 137,6, cf. Lehmann-Haupt, Šamaššumukîn II 26.

[2] Zimmern 137.

[3] l. c. 132,5.

[4] K 1356. Zimmern S. 143 f.

tatsächlich die Tempeltür ein Werk des Ea[1] nennt, wenn er auch etwas unklar hinzufügt, er habe sie durch seine eigene Kunstfertigkeit herstellen lassen. Wie die Rollenverteilung dabei zu denken ist, scheint nicht recht ersichtlich. Am linken Seitenrand steht nur: Der besiegende Fürst, auf Assurs Wagen stehend, Tiâmat mit den Geschöpfen ihres Inneren, was auf ihre Meernatur anspielt. Die Übersetzung gibt und bespricht Zimmern (148). Also der König steht auf Assurs Wagen, er spielt wieder die Rolle des Gottes, er besiegt Tiâmat oder alle seine Widersacher. Die Vergöttlichung des Königs findet sich hier wieder und erweist sich vielleicht als eine Art von Maskerade oder Komödie mit sakralen Einschlag, wie ja auch in Rom der Triumphator, dessen erreichbar älteste Form hier erscheint, Rot auflegt und den Juppiter Capitolinus spielt. Das ist durchaus für die Entwickelung des Dramas nicht belanglos, und die Heranziehung obigen Textes kann wohl als gerechtfertigt erscheinen. — Als älteste Theaterdekoration darf man dann allenfalls den Prozessionswagen Bels betrachten, der in seinem Inneren den gestirnten Himmel darstellte und mit dem Dionysos- und Thespiswagen verglichen werden könnte. Darüber vgl. S. 21 ff. Im ganzen handelt es sich also um pantomimische Darstellungen mit begleitendem Text des Sängers, worin man allerdings dramatische Ansätze erklicken kann[2]. Auch sonst waren mimische Darstellungen im Kultus bekannt. Bei Beschwörungshandlungen muß man mit gleichzeitigem Anteil mehrerer Personen rechnen, besonders die häufigen Zwiegespräche Marduks mit seinem Vater Ea scheinen die Annahme zu empfehlen[3]. Auch an dialogische Texte, in denen der Opferer und der Priester abwechselnd zu dem Gotte sprechen, ist zu erinnern[4].

Bei den Ägyptern fehlte es nicht an Elementen des

---

[1] Zimmern 146,1.

[2] Vgl. auch Winckler, Krit. Schriften III 87. A. Jeremias, Monotheist. Strömungen 24 f.

[3] Vgl. Weber, Literatur der Bab. u. Assyr. 33.

[4] Zimmern, AO VII 3,25 ff. Weber, AO VII 4,33 ff. und Lit. d. Bab. u. Ass. 37. Vgl. A. Jeremias ATAO² 83 f. und Panbabylonisten ²54. Bab. im N. T. 11. Grimme, Isr. Pfingstfest 76 ff.

Dramas. Kultische Tänze waren weit verbreitet. Beim Hersagen heiliger Formeln gab sich der Sprechende wohl für die Gottheit selbst aus, und für bestimmte Zeremonien waren besondere Kostüme vorgeschrieben[1]. Man schrieb etwa auf den Arm der Agierenden den Namen der Gottheiten, die sie vertraten usw. Besonders ausgebildet war das Ritual bei Begräbnissen. Ein Beamter hielt die Papyrusrolle in Händen und erteilte den Mitwirkenden Anweisungen und verlas oder soufflierte die betreffenden Formeln. Eingeführt wurden u. a. ein Freund des Toten, den meist der älteste Sohn spielte, Isis und Nephthys, von einer größeren und einer kleineren Klagefrau dargestellt, u. a.[2]. Man sieht leicht, daß es sich um ausgebildete, raffinierte Formalität handelte. Wenn man aber sieht, daß es sich darum handelte, dem Toten Mund und Augen zu öffnen, ihn zu neuem Leben zu wecken[3], so erkennt man doch, daß ungefähr die Mysterienidee von der Resurrektion hier auf einen speziellen Fall angewandt ist. Man ist umgekehrt zu fragen versucht, ob die ganze Mysterienidee nicht schließlich auf Verallgemeinerung derartiger ursprünglich gewiß nicht auf Ägypten beschränkter Begräbnisriten zurückzuführen sei. Doch das nebenher. Wenn man bei jener Feier um den Sarg oder die Statue des Abgeschiedenen herumging (l. c.), so mutet das schon astral an wie alle amphidromischen Bräuche. Jede Bewegung, jede Handlung war so genau bestimmt, wie es etwa in der anatolisch-byzantinischen Liturgie der Fall ist. Das Ganze stellte die nach der Ermordung des Osiris von Verwandten und Freunden vorgenommenen Handlungen vor und sollte das Aufleben im Jenseits gewährleisten. — Auch die Kämpfe vor den Tempeln (s. o. S. 155) sind mimische Darstellungen[4], das Fest des Osiris wurde später wenigstens um die Zeit des Wintersolstitiums gefeiert und umfaßte mehrere Tage. Die ganze Passionsgeschichte des Osiris von seinem Tode bis zu seiner Auferstehung wurde aufgeführt. Priester waren die Darsteller[5], und es fehlte nicht an szenischen Hilfs-

[1] Wiedemann, Mélanges Nicole 570f.
[2] l. c. 572f.
[3] l. c. 573.
[4] l. c. 574.
[5] l. c. 575.

mitteln. ὄφις δέ τις ἐπιδιώκων αὐτὴν (τὴν Τυφῶνος παλλακήν) ὑπὸ τῶν περὶ τὸν Ὧρον κατεκόπη. καὶ νῦν διὰ τοῦτο σχοινίον τι προβαλόντες εἰς μέσον κατακόπτουσι[1]. Man trug auch eine vergoldete, mit schwarzen Tüchern behangene Kuh, die in dieser Erscheinung übrigens auch recht astralsymbolisch anmutet, siebenmal um den Sonnentempel u. a., um das Suchen der Göttin darzustellen. Also wieder Amphidromie. Nachts geschah das auch, wobei zahlreiche Lampen brannten[2]. Das Lampenanzünden spielt übrigens im Totenkult eine bedeutende Rolle und legt wieder die symbolische Deutung der Lichterneuerung nahe, ähnlich dem eleusinischen Aufflammen der Lichter. Um die Winterwende zündete man in der achten Stunde in Denderah 365 Lampen an, was an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt[3]. Woher Wiedemann übrigens (l. c.) genau weiß, daß diese Feste mit den Lampenfesten anderer Völker nichts zu tun haben, gibt er nicht an. Man wird getrost Meinung gegen Meinung setzen dürfen. Daß auch in älterer Zeit Mysterienaufführungen in Ägypten stattfanden, geht aus mehreren Texten deutlich hervor[4]. Wenn nun auch nicht ganz nationalägyptische Erzeugnisse darin zu erkennen sind, so ist doch die Beeinflussung von Griechenland her völlig abzuweisen, wie auch Wiedemann sagt. Wenn er das Fehlen eines Sophokles bei den Ägyptern auf den mangelnden Hauch des Genius zurückführt[5], so darf man einwenden, daß ein in knechtischer Indolenz niedergehaltenes Volk über den sakralen Gesichtskreis nicht hinauskommt und ein Drama sowenig zeitigen kann, wie das den neueren Völkern vor der Reformation der Kirche möglich war.

Dem Wesen nach liegt die Genesis der Tragödie schon darin, wenn beim Hersagen heiliger Formeln die Priester in Ägypten sich für die Götter selbst ausgeben[6]. Wesentlicher freilich sind die ägyptischen Nachrichten, aus denen hervorgeht, daß manche Feste geradezu Wiederholungen aus dem Leben

---

[1] Plut. Is. et. Osir. 19.
[2] Wiedemann, Herod. II S. 261.
[3] l. c. 262.
[4] Wiedemann, Mélanges Nicole 576.
[5] ib. 577.
[6] ib. 570.

eines Gottes darstellen. Daraus entwickelten sich dann geradezu Aufführungen[1]. Nach einer Stele Ramses IV. hatte ein höherer Beamter in dem Kampf gegen die Feinde des Osiris als Verteidiger des Gottes aufzutreten, und es wird genauer angegeben, was der Inhalt seiner Rolle und der Aufführung überhaupt war[2]. Herodot erzählt II 170f.: λίμνη τέ ἐστι ἐχομένη λιθίνῃ κρηπῖδι κεκοσμημένη καὶ ἐργασμένη εὖ κύκλῳ καὶ μέγαθος, ὥρ ἐμοὶ ἐδόκεε, ὅση περ ἡ ἐν Δήλῳ ἡ τροχοειδὴς καλεομένη. ἐν δὲ τῇ λίμνῃ ταύτῃ τὰ δείκηλα τῶν παθέων αὐτοῦ νυκτὸς ποιεῦσι, τὰ καλεόμενα μυστήρια Αἰγύπτιοι. Damit sind die Angaben des Synesius zu vergleichen[3].

Herodot redet von δείκηλα. Lobeck erklärte das Wort ganz richtig[4], es beruht auf der priesterlichen Obliegenheit, an gewissen Festtagen die verschossenen Götterbilder der Menge zu zeigen, so daß die δείκηλα ebenfalls mit kultischen Observanzen im Zusammenhang stehen, wenn sie sich später auch ganz selbständig entwickelten. Dasselbe gilt natürlich vom Mimos und allen dramatischen Gattungen der Griechen, wenn man es auch nicht immer betont. Doch darüber s. u.

In einem Frauengrabe aus hellenistischer Zeit fand man ein barkenähnliches Puppentheater aus Holz und Kupferblech, auf welchem Priesterinnen Vorgänge aus dem Leben des Osiris aufführten[5]. Also es handelt sich um ein Kultdrama, das in einem Schiff dargestellt wurde. Nun weiß man, daß der Göttereinzug auf dem Wagen oder auf dem Schiff erfolgt (s. o. S. 21ff.), wir haben hier also eine Schiffsbühne, eine Entsprechung zum Dionysos- oder Thespiswagen. — Auf einem anderen Denkmal erzählt ein hoher Beamter aus Sesostris' III. Zeit[6], er habe den Auszug eines Gottes veranstaltet, als dieser seinem Vater Osiris helfen wollte. Er sagt: Ich schlug die zurück, die sich gegen die Neschemetbarke auflehnten, und warf die

---

[1] Erman, Ägypt. Rel. 53.
[2] Erman l. c.
[3] de prov. I 16. Migne 66, 1250.
[4] Aglaoph. I, 51.
[5] A. Jeremias ATAO[2] 84, Panbabylonisten[2] 54.
[6] Erman Äg. Rel. 53. Schäfer in Sethes Untersuchungen IV 2. Jeremias, Panb. 54f. ATAO[2] 84.

Feinde des Osiris nieder. Also es handelt sich offenbar auch um eine pantomimische Vorstellung. Der Beamte stellt den Gott dar, der die Osirisfeinde erschlägt, er tut es mimisch oder symbolisch. Die Prozession hat er geführt. Dann geleitet er das Schiff des Gottes wieder. Man sieht, er wechselt die Rollen beständig, er ist bald Gott, bald Priester, auch das für die Genesis des Dramas wesentlich. Gibt es doch Beweise, daß im antiken Drama die Illusion noch nicht so vollkommen war, daß man den Schauspieler über seiner Rolle ganz vergaß, daß selbst der Dichter seine Personen nicht gelegentlich aus der Rolle fallen ließ, wenn etwa der römische Dramatiker seine Helden von der Übersetzung griechischer Worte ins Lateinische reden läßt, u. a.

In südlichen Ländern kann man Spuren dieser leichteren Auffassung der dramatischen Metempsychose noch heutigentags wahrnehmen. Doch das beiläufig.

Über andere ägyptische Kampfpantomimen ist schon oben geredet worden (S. 155. Vgl. Wiedemann OLZ 1905 Dezember).

Bei den Israeliten sind dramatische Ansätze kaum wahrnehmbar, wie es bei der inneren Entwickelung dieses Volkes auch nicht anders möglich war. Elemente finden sich hier selbstverständlich auch wie anderswo. Stellen wie Sam. 1,18,7 u. a. (Exod. 15,1ff) lassen auf chorische Responsionen schließen[1]. Die früher vielfach geäußerte Meinung, das Buch Ijob sei als Drama aufzufassen, ist neuerdings ganz aufgegeben worden. Es hat sich gezeigt, daß das agonistische Element in der Dichtung auf weit anderen Voraussetzungen beruht, daß hier philosopisch-dialektische Anfänge nachzuweisen sind, und daß vor allem die klarsehende Prophetenzeit zu nichts weniger neigen konnte als zur Gestaltung des nur aus dem Polytheismus erklärbaren, mit ihm unlöslich verknüpften Dramas. Aber die Grundlage der Dichtung, der Kampf zweier Prinzipien, ist bis zu einem gewissen Grade den Keimen des Dramas verwandt. Die Prosopopöie der Helden, die auch in dem ägyptischen Seelengespräch erscheint, gehört ebenfalls dazu[2]. Noch weniger Ähn-

[1] S. Siegfried in Nowacks Handkomm. S. 85.
[2] cf. m. Philos. Gespr. 12 ff.

lichkeit mit dramatischer Form möchte man wohl in Judith und Tobias finden, wie manche das wollten[1].

Über das Hohelied s. u. Ezechiels Drama[2] gehört dem griechischen Kulturkreis an. — Beim Purimfest wird gezecht und gejubelt. Man maskiert sich und treibt allerlei Kurzweil. Gelegentlich wird die Geschichte Hamans dramatisch aufgeführt. Seltsamerweise tritt darin Mardochai als komische Person auf. Das Stück findet sich noch gedruckt bei den Israeliten[3]. Es heißt in einer dieser Darstellungen: Haman forderte Mordechai auf, die neuen Staatskleider anzuziehen. Mordechai aber will sein Haar abscheren lassen, ehe er zum König geht. Haman muß sie ihm scheren. Über Hamans Rücken besteigt er das Pferd und wird noch anderweitig erniedrigt[4]. Ob das Haarscheren hier die mythologische Mondbedeutung hat, ist schwer zu sagen; daß der Erzählung ein Mythos zugrunde liegt, ist nach Winckler ohnehin gewiß[5].

Hier sei gleich ein Wort über die Araber hinzugefügt. Ihnen fehlt das ausgebildete Drama aus demselben Grunde, der für die Israeliten galt: das völlige, polytheistische, mit Riten und Priestertümern ausgestattete Heidentum war nicht mehr vorhanden, und zu einer Schöpfung des Dramas aus ästhetischen Motiven, wie in späterer Zeit im Abendland, waren sie noch nicht reif. Aber bekanntlich sind die Reste des arabischen Heidentums noch ziemlich lebendig geblieben, wie Wellhausen nachwies, und aus diesen entwickelte sich eine Art von Kultdrama. Eerdmans erzählt von dem Hoseinfest[6], daß ursprünglich auf Kanzeln in der Stadt die Leidensgeschichte des großen Imams erzählt, dann aber aus der einfachen Rezitation eine Art von Aufführung wurde, die später in prächtiger Ausstattung Hoseins Schicksal vorführte, wobei der Anteil des Publikums sich oft in leidenschaftlicher Weise äußerte. Der Feind des Helden, der Chalif Jezid, wurde von der erregten

---

[1] Alt, Theater und Kirche 301.

[2] Budde, G. d. althebr. Lit. 390. Alt, Theater und Kirche 298ff.

[3] J. F. Schröder, Satzungen u. Gebr. d. talmud.-rabb. Judentums 170.

[4] Schröder 171.

[5] M V A G 1901, 145.

[6] Ztschr. f. Assyriol. 9, 280ff.

Menge mit Steinen geworfen; zuweilen wagte niemand, seine und seiner Begleiter Rollen zu spielen, und man nahm deshalb russische Gefangene zu Hilfe (s. o. S. 191).

Auch die Perser haben, wenn auch recht spät, Ansätze einer dramatischen Entwickelung gezeitigt. Der schiitische Prophet Ali und seine Söhne wurden in Chören und Prozessionen gefeiert. Erst in der Neuzeit wurde auch ein Schauspieler eingeführt, der in der Rolle des Märtyrers dessen Leidensgeschichte selbst erzählte[1]. Noch heute wird jede derartige Vorstellung durch Prozessionen, Tänze, Gebete und Gesänge eingeleitet. Die Taziehs sind Volksdichtungen, die vermutlich von den Leitern der einzelnen Truppen zusammengestellt wurden[2]. Wenn nicht alles für das Gegenteil spräche, möchte man fast annehmen, daß diese Entwickelung auf Schritt und Tritt eine Nachbildung der griechischen sei, so sehr stimmen die Voraussetzungen und die Anfangsstadien überein. Es ist nur Heiligengeschichte, was dargestellt wird, nur ein Stoff kann behandelt werden und wird auch behandelt, die Passionsgeschichte des Propheten und der Seinigen. Nur zu der bestimmten Festzeit im Jahre fanden die Darbietungen statt, in späterer Zeit wurde diese starre Beschränkung aufgegeben, und nicht nur die Spielzeit um Monate erweitert oder gar bis über das ganze Jahr ausgedehnt, sondern auch die stoffliche Einseitigkeit fiel fort, und ganz andere Gebiete, z. B. alttestamentliche Episoden oder gar das Leben Tamerlans u. Ä. stellte man dar. Hier liegt greifbar vor, was für Griechenland z. T. rekonstruiert werden muß. An die Festzeiten hielten sie sich strenger, die stoffliche Beschränkung müssen wir rekonstruieren und gleichsam die Aristotelische Dreieinheit als Folgeerscheinung der originalen Ureinheit auffassen: der des Stoffes. Mit ihr sind die des Ortes, der Zeit, besonders aber die der Handlung viel tiefer begründet, als der empirische Verfasser der Poetik wohl selbst annahm. Der leidende und neu auferstehende Gott war der einzige Stoff der ältesten Tragödie. Ist für Griechenland von diesem Stadium nichts erhalten, sondern beginnt die greifbare

---

[1] Ethé, Morgenländ. Stud. 177.
[2] l. c. 178.

Tradition für uns da, wo die Mannigfaltigkeit des Stoffes eben eingesetzt hat, so sind die entsprechenden Anfänge im Neupersischen vollständig erkennbar[1]. Aus dem Göttermythos ist zwar Heiligenlegende geworden, aber wie sehr hinter der Geschichte dieser islamischen Religionsstifter altarabisches Heidentum verborgen ist, hat Wellhausen ja gezeigt und Winckler hat die kalendarische Auflösung dieser Rätsel gegeben. Wenn also Muhammed, Ali, Hosein leiden und untergehen, so ist ihre Auferstehung entsprechend jener Mythendeutung das selbstverständliche Komplement dazu. Das wenige, was bisher von diesen interessanten Schaustellungen bekannt geworden ist, entspricht allen bisherigen Annahmen und läßt den Wunsch rege werden, daß möglichst viel davon fixiert und mitgeteilt werde, solange die Kultur diese naiven Produkte noch nicht aufgezehrt hat.

Windisch vertrat zuerst die Ansicht, das indische Drama sei aus dem griechischen entstanden, als durch Alexanders Eroberungszug hellenische Kultur in den Osten eingedrungen war. Ihm pflichteten Albrecht Weber u. a. bei. Aber Richard Pischel führte bald gewichtige Argumente gegen diese vorschnelle Hypothese ins Feld[2] und sprach sich entschieden dafür aus, daß die griechische Hypothese als grundlos betrachtet werden dürfe. Sylvain Lévi wies auf die chronologischen Unmöglichkeiten einer solchen Annahme hin[3]. Nun hat Reich die Idee wieder aufgenommen, aber nicht von den von Alexander mitgenommenen Tragöden leitet er das indische Drama her, sondern vom griechischen Mimus[4]. Er überschätzt die Bedeutung des griechischen Mimus wohl, wenn er ihm gleichsam einen Siegeszug durch die Weltliteratur beimißt. Solche Bedeutung haben diese Produkte gewiß nie besessen. Im Gegenteil scheint mir die Frage sehr angebracht, wieviel etwa die griechische Volkskomödie von älteren Literaturen übernommen hat. Weiß man doch, wie stark die internationale Verbreitung von Motiven

[1] Ethé l. c., Chodźko, Théâtre Persan, choix de Téaziés, Paris 1878.

[2] Verh. d. Orientalistenkongr. 1881, I 81.

[3] Théâtre Indien 345. Vgl. auch K. E. Neumann, Reden Buddhos, Dighanikayo I 9. Klein, Gesch. d. Dramas III 82.

[4] Der Mimus 698 ff.

gerade auf diesem Gebiete ist und immer war, wie man denn z. B. unsere Puppen- und Kasperletheater bis in graueste Vorzeit hinauf verfolgen kann. Diese vagabundierende Kunst ist sowenig an die Scholle gebunden, wie ihre wanderlustigen Vertreter. Der Gedanke nun, daß eine so untergeordnete Gattung wie der Mimus der Griechen dem gesamten indischen Drama den Ursprung gegeben haben solle, scheint doch recht unglaubhaft und sollte nicht ernsthaft erwogen werden. Eine neue Stütze schien Windischs Ansicht dann auf kurze Zeit zu erhalten, als Bloch in nordöstlichen Teilen Indiens Steintheater mit amphitheatralischen Sitzreihen in Felsenhöhlen entdeckte und nun sofort auf Einwirkung des griechischen Theaters schloß[1]. Solcher Höhlentheater fanden sich mehrere in Indien[2], und Pischel hat den Nachweis geführt, daß ihre Anlage durch und durch indischen Charakter trägt und daß von griechischer Beeinflussung keine Rede sein könne[3]. Erwägenswerter scheint mir die Frage, ob nicht für die griechische Bühne fremde Muster anzunehmen seien. Darüber s. u.

Entscheidend für die ganze Frage scheint doch auch zu sein, daß sich für das indische Theater alle Vorstufen, von denen wir sprachen, durchaus nachweisen lassen. Es gab eine indische Anschauung, der zufolge der Sonnengott auf dem Goldberge wie auf einer Bühne als Schauspieler anmutige Tänze aufführt[4], ebenso wie Schiva auf dem Berge tanzt und ins Leere blickt, um nicht alles zu versengen[5]. Also das astrale Moment ist hier ganz besonders deutlich mit dem theatralischen verknüpft. Daß ferner rhapsodische Responsionen schon in vedischer Zeit vorkommen, hat man aus verschiedenen Vedenstellen geschlossen. Es ist anzunehmen, daß nicht immer ein Rezitator, sondern mehrere nebeneinander abwechselnd redeten[6]. Ebenso erblickt man in den dialogischen Partien des Rigveda bereits Keime

---

[1] ZDMG 58, 455ff.

[2] ib. 867ff. Vgl. auch die fast dramatischen Darstellungen in den Mithrashöhlen. S. Dieterich Mithrasliturgi[2] 85.

[3] Sitzungsber. d. Berl. Ak. 1906, 482ff.

[4] S. Pischel, Sitzungsber. d. Berl. Ak. 1906, 483.

[5] Oldenberg, Indische Lit. 237f.

[6] Pischel, Gött. Gel.-Anz. 1894, 357.

dramatischer Gestaltung[1]. Wie die Rhapsoden abwechselnd sangen, so sind auch die Reden der Götter dialogartig aufgezeichnet worden; man erkennt, wie aus dem alternierenden Gesang unwillkürlich der Dialog in den Rollen der beiden Götter entstehen mußte. Deutlicher wurde der eigentliche Charakter der rhapsodischen Paare dadurch, daß, wie berichtet wird, die beiden Rhapsoden ihre Gesichter bemalten, der eine mit roter, der andere mit schwarzer Farbe[2]. Die rote Gesichtsbemalung und ihre Bedeutung kennen wir vom römischen Triumph her. Schwarz bedeutet die Nacht. Also haben wir auch hier die alte Dyas, Tag und Nacht, Sommer und Winter, als Kern aller Agone und Dramen. Auch Doppelchöre finden sich in Indien und auch hier findet sich die doppelte Gesichtsfärbung[3]. Das hohe Alter dieser dramatischen Anfänge Indiens steht somit fest.

Der älteste Dramaturg der Inder .war der sagenhafte Bharata, der das Schauspiel überhaupt erfunden haben soll; das erste Drama war Lakschmis Gattenwahl, das im Himmel vor Indra aufgeführt wurde[4]. Nach anderen teilte Brahma selbst den Menschen die dramatische Kunst mit. (Schröder 591). Das himmlische Bühnenwesen war stark entwickelt, und die Nymphe Urvaçi wird mitten aus einem irdischen Abenteuer hinaufbeordert, um vor dem Götterkönig in einem Drama aufzutreten[5]. Das ist schon ein Ansatz zum Schauspiel im Schauspiel[6], wie es in der europäischen Literatur sich später öfters findet. Gewiß sind das späte Erfindungen, sie zeigen aber noch den Zusammenhang der Bühne mit dem Kult und sprechen auch für die Indigenität der indischen Dramatik. Von Schauspielen ist auch schon in den ältesten buddhistischen Schriften die

---

[1] S. Lévi 301 ff. Geldner, Vedische Studien I 291.

[2] Weber, Ind. Stud. 13, 489. Vgl. Rgv. I 92, 4. Sie legt Farben auf wie eine Tänzerin. S. Lévi 301. Pischel, Gött. Gel. Anz. 1891, 354

[3] Oldenberg, Ind. Lit. 239.

[4] Lassen, Ind. Altertumsk. II 504, Gîtagovinda s. ed. prolegg. VII. Wilson, Theatre of the Hindus I p. XIX, Bollensen, Urvaçi p. 285.

[5] Urvaçi ed. Lenz 28. u 35 u. a.

[6] Ähnliche Ansätze auch sonst, vgl. Hitz, Rama u. Sita S. 121, Schröder, Indiens Kultur u. Lit. 654 f.

Rede[1]. Den Anfang machten natürlich auch hier Tänze, wie sie schon im Himmel vor Indra aufgeführt wurden[2]. Die Beziehung zum Frühling ist aus dem im Anfang indischer Dramen üblichen Lob der schönen Jahreszeit ersichtlich[3]. Der Zusammenhang mit der Erneuerung der Natur ist dann durch die Rolle nahegelegt, die Krischna, dessen Charakter als Vegetationsgottheit sehr deutlich hervortritt, in den Anfängen des Dramas spielt. Es gibt alte volkstümliche Schauspiele der Inder, die Yâtras, in denen nach Art mittelalterlicher Mysterien das Leben Krischnas dargestellt wurde. Ursprünglich waren sie nur Prozessionen zu Krischnas Ehren[4]. Dann folgten Tänze zu Ehren des Gottes[5], die oft den ganzen Tag dauerten und in drei Hauptteile zerfielen. Der erste behandelte die Jugend Krischnas, dessen früheste Streiche lebhaft an Taten des jungen Hermes erinnern, der zweite die Liebe zu Râdhâ, die mit bukolischer Anmut geschildert wurde, der dritte die Heimkehr des Gottes, der sich auf längere Zeit von seiner Gattin getrennt hatte[6]. Die Analogie der Mysterien ist sehr deutlich. Die idyllischen Züge des zweiten Teils fanden offenbar besonderen Beifall, in kunstvoller Weise finden sich diese Szenen später in den Idyllen des Gîtagovinda ausgebildet[7]. Das klassische Drama der Inder ist nicht, wie Lassen meinte, aus dem Gîtagovinda entstanden[8], hängt aber mit dem Krischnakult so eng zusammen[9], wie das griechische mit Dionysos. Nach alledem besteht eine Analogie zwischen dem griechischen und indischen Drama,

---

[1] Lassen J. A. II 502.

[2] Wilson l. c., Lassen l. c.

[3] Klein, Gesch. d. Dramas III 329.

[4] Schröder 579.

[5] Wilson I p. VIII.

[6] Nisikanta Chattopâdhyâya, The Yâtras, London 1882. Diss. Zürich S. 3 ff. Derselbe, Indische Essays, Zürich 1883 S. 3 ff., wo auch über Yâtra-Prozessionen gesprochen wird.

[7] Idyllisch-bukolische Züge wie sie auch im Vischnupuranam sich finden, erinnern nicht nur an die alexandrinische Bukolik, sondern auch an das Hohe Lied. Hier scheint ein Zusammenhang vorzuliegen, dem einmal nachgeforscht werden sollte. Auch der homerische Hymnos auf Hermes, Alkmans Jungfrauenlied u. a. wären zu berücksichtigen. S. u. Weiteres.

[8] Lassen J. A. II 2, 509.

[9] Gitagov. ed. Lassen praef. p. VII.

beide beruhen auf Frühlingsfesten, auf Kultlegenden, die durch die Zweiheit der Legendenerzähler in die dialogische Form übergingen; in beiden sind die Dichter daher zuerst selbst Schauspieler[1], beide werden erst nachträglich verweltlicht.

Oldenberg hatte die dialogischen Lieder des Rigveda etwa nach Art der buddhistischen in Verse auslaufenden Prosaerzählungen aus Gotamas Präexistenzen, der Jatakam, gleichsam als feststehenden Text einer prosaischen, wohl improvisierten Erzählung angesehen, die ebenfalls in jenen metrischen Stücken kulminieren sollten[2]. Daß die Mischung von Versen und Prosa eine Kunstform für sich war, ist gewiß, sie findet sich auch in anderen Ländern, z B. in Varros Menippischen Satiren — daß aber die vedischen Dialoglieder in diese Gattung gehören, wird jetzt nicht mehr angenommen, seit Lévi mit gewichtigen Gründen dagegen aufgetreten ist[3] und Hertel und W. Schröder[4] sich ihm zugesellt haben[5].

Sie sagen, daß die vedischen Dialoge schon Anfänge des Dramas sind und tatsächlich aufgeführt wurden. Schröder führt das mit besonderer Berücksichtigung des Gesanges und Tanzes sehr gelehrt weiter. Es zeigt sich also, wenn diese Annahme, wie es ja scheint, den Sieg behält, daß schon der Rigveda mit seinen zahlreichen Gesprächspartien die Elemente des Dramas aufweist. Man wird nun am homerischen Epos dasselbe Experiment vornehmen und dramatischen Spuren in ihm nachgehen müssen.

Im Mahâbhâschya heißt es einmal, daß durch Anwendung des Causativum gesagt werde: er läßt den Kansa sterben, er läßt den Bali gefangen nehmen, statt: er erzählt, daß —[6]. Patanjali bemerkt außerdem, man dürfe in solchen Fällen auch das Präsens nehmen, denn wenn es sich auch um Vergangenes handle, so würden diese Vorgänge doch auch in der Gegenwart

[1] Pischel, Gött. Gel. Anz. 1891, 358

[2] ZDMG 37,77 ff. 39,52 ff. Vgl. auch Pischel und Geldner, Ved. Studien I 284, II 1 ff. und Sieg, Sagenstoffe des Rigveda.

[3] Le théatre Indien 301 ff.

[4] Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes 1904, 1 ff.

[5] Mysterium und Mimus im Rigveda 3 ff.

[6] Weber, Ind. Stud. XII 354 u. 477.

noch dargestellt, entweder leibhaftig durch Schauspieler oder in Gemälden oder in der Weise, daß sie in der erzählenden Darstellung der Rhapsoden, der granthika zu lebendiger Anschauung gelangten[1]. Es wird berichtet, daß die Rhapsoden sich dabei in zwei Gruppen teilten, nach den zwei Parteien, von denen ihre Erzählung handle. Die einen hätten dabei das Antlitz schwarz, die anderen rot bemalt. Die Gesinnungen ihres Helden stellten beide Parteien nach Art wirklicher Empfindung dar. (l. c.) Im Mahâbhâschya wird ausdrücklich erwähnt, daß man ging, die nata zu hören, nicht nur zu sehen, also handelt es sich um eine Art von Schauspiel mit Gesang und nicht nur Tanz oder Pantomime[2]; ob das auch schon für Paninis Zeit, also 4. — 3. Jahrhundert zutrifft, oder ob nur Tanz und Pantomime mit natasutra, von denen er redet, bekannt waren, steht nach Weber (l. c.) dahin.

Im Harivamça 8652 ff.[3] wird geschildert, mit welcher Freude die Fürsten dem Schauspiel beiwohnten. Da treten die Götter einmal selbst als Schauspieler auf, zwei Söhne Krischnas, von denen einer die komische Person spielt, ein Bruder des Gottes u. a. Sie tanzen und singen eine Dramatisierung des Ramayana und noch ein anderes Stück (l. c.) — Hübsch und bezeichnend ist folgende Beschreibung des Lebens im Himmel: In den Gärten stehen Wunschbäume, in den Teichen blühen goldene Lotusblumen. — Nach Wunsch gibt es Feste mit himmlischen Konzerten, Schauspielen und Pantomimen[4]. Für den astralen Charakter ist es noch bezeichnend, daß am Kaumudi- oder Vollmondfest die hallisa zur Aufführung kommen, kleine Stücke, in denen ein Mann und sieben, acht oder zehn Frauen auftraten[5]. Darüber s. u.

Winternitz bestreitet neuerdings Schröders Annahme von dramatischen Elementen im Veda und verteidigt die Akhyana — oder Itihasatheorie[6]. Er bespricht auch die magischen oder Zauberdramen und das Ritual des Somakaufs[7], zu dem geradezu

[1] Weber 354.
[2] Weber l. c. 487 f.
[3] l. c. 494.
[4] S. Hertel, Hemacandras Parisistaparvan 166.
[5] Hertel l. c. 133.
[6] Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenl. 1909, 102 ff.
[7] S. 109.

eine dramatische Darstellung gehöre [1]. Das Vorhandensein dieser kultischen Dramen gibt er unbedingt zu, sagt aber, dies sei weit entfernt von einem Drama literarischer Gattung als Kunstwerk. Es liegen nach ihm in diesen Dramen gewiß Keime zu künstlerischer Ausgestaltung. Ob diese aber zur Entwicklung gekommen, hänge von der Auffassung der vedischen Dialoge ab [2]. Wenn einmal das Kultdrama zugegeben war, durfte seine Bedeutung als Wurzel des Kunstdramas nicht bestritten werden, am wenigsten ohne Hinblick auf analoge Vorgänge wie bei den Eleusinien u. a. Ob das Kunstdrama aus dem Mysterium hervorgegangen ist, darüber läßt sich in wenigen Worten nicht aburteilen. Neuerdings mehren sich die Stimmen für diese Annahmen, und was die innere Wahrscheinlichkeit betrifft, so ist sie ebenfalls dafür vorhanden. Daß das attische Drama auf kultischem Ursprung beruht, steht außer Frage; man wird gut tun, dasselbe auch für andere Gebiete anzunehmen und so Schröders Auffassung hierin beipflichten. Im übrigen hält sich auch Winternitz sehr objektiv und erkennt die Vorzüge der Schröderschen Auffassung durchaus an [3].

Für das hohe Alter des indischen spricht aber auch das Vorhandensein und die Ähnlichkeit des chinesischen Dramas. Da die ganze chinesische Kultur ursprünglich mit der indischen urverwandt ist, wird man auch hier Zusammenhänge annehmen dürfen. In einer alten chinesischen Pantomime wurde vorgestellt, wie ein Drache den Mond bekämpft und so nun Mondfinsternis entsteht [4]. Der astrale Vorgang auf die Bühne gebracht ist eine wichtige Erscheinung und läßt auf sehr hohes Alter dieser Kunstgattung in China und, da Indien wohl der Kulturbringer war, auf Indien schließen. Für älteste Zeiten sind auch pantomimische und dramatische Tänze beim chinesischen Opfer bezeugt [5], so daß auch hier für das moderne Konversationsstück die übliche Ahnenreihe nachzuweisen oder erschließbar ist.

Nach einer japanischen Sage ist die Sonnengöttin eine

---

[1] Darüber s. Hillebrandt, Ved. Myth. I 171 ff.

[2] Winternitz l. c. 110.

[3] z. B. S. 125. 136 f.

[4] Klein, Gesch. d. Dr. III 506.

[5] Grube, Chines. Literatur 362 f.

Zeitlang in einer finsteren Höhle verborgen. Da naht der Chor ihrer Gespielinnen, und durch Tänze und Spiele locken sie die Göttin wieder heraus, worauf Freude und Glück in die Welt einziehen[1]. Die Beziehung zu Ištars Höllenfahrt ist klar und keineswegs zufällig. Es muß also eine Ištarversion in Indien existiert haben, hier aber verschwunden sein und nur in Ostasien sich erhalten haben. Die Tänze und Spiele leiten zum Dramatischen hinüber. Die japanische Oper besteht aus Dialog, Musik und Tanz. Die Tänze tragen mimischen Charakter und haben die Bestimmung, zur Unterhaltung der Götter zu dienen[2], wie Urvaçi abberufen wird, um an Indras Hof zu spielen. Auch hier tritt das Alter des Motivs in Indien durch die japanische Analogie hervor. — Vor dem Beginn der dramatischen Aufführung an Festtagen zogen feierliche Prozessionen den halben Tag durch die Straßen, was mit dem kultischen Grundcharakter sehr wohl übereinstimmt[3].

Das moderne chinesische Theater läßt die ältesten Bestandteile kaum noch erkennen. Wohl gibt es in Peking Schauspielertruppen mit bedeutsamen Titeln, z. B. die Truppe der Frühlingsbühne[4], doch kann man darauf wohl wenig Gewicht legen. Die anderen Truppen heißen die des dreifachen Glücks, der vierfachen Freude und die der Priester der Fichte, d. h. des langen Lebens. Die Bühne darf nicht nach Westen, zum unglückbringenden Gestirn des weißen Tigers gerichtet sein[5]. Bedeutsamer ist, was von den Anfängen berichtet wird. Feierliche Opferhandlungen wurden schon im frühen Altertum von mimischen Tänzen begleitet, bei denen die Tänzer bestimmte Geräte trugen[6]. Im Liki, dem um den Beginn der christlichen Ära entstandenen Ritualbuch, ist schon von pantomimischen Darstellungen geschichtlichen Inhalts die Rede[7]. Grube meint (l. c.), das chinesische Drama sei ganz aus der Musik hervorgegangen.

---

[1] Munzinger, Japaner 194.

[2] Okasaki, Japan. Nationallit. 65.

[3] Klein, l. c. III. 506f. Okasaki, Jap. Nationallit. 124ff.

[4] Grube, Veröffentl. d. Mus. f. Völkerk. 1901, 118.

[5] Grube, 122.

[6] Grube, Chines. Literatur 362f.

[7] l. c. 363.

Wenn auch früh eine Umwandlung eintrat, so sind die Elemente doch auch hier noch leidlich erkennbar.

Denselben Eindruck gewinnt man beim altamerikanischen Drama, wenn von einem solchen die Rede sein kann. Es ist ganz im Kultischen geblieben und gibt die Urbestandteile in wünschenswerter Selbständigkeit[1].

Auch bei den Polynesiern scheint es an einer Art von dramatischen Ansätzen nicht zu fehlen[2], was auch im Hinblick auf die grundlegenden Koinzidenzen in mythologischer Hinsicht nicht wundernehmen kann. Mimische Tänze finden sich überall bei den Naturvölkern[3] und das Drama der Azteken, um den Ausdruck einmal zu brauchen, soll vorwiegend in Tänzen bestehen[4]. Daß in dem Priesterstaat der Inkas bei seiner entwickelteren Kultur derartige Gebilde noch weiter ausgestaltet wurden, läßt sich ohne weiteres annehmen, ohne daß man deshalb dem peruanischen Drama Ollanta, wie es vorliegt, eine große Authentie beizumessen brauchte[5].

Da die griechische Tragödie mit der griechischen Lyrik eng zusammenhängt und das Wesen und die Geschichte der letzteren in ziemlich dichtes Dunkel gehüllt sind, so ist es hier um das historische Verständnis sehr mißlich bestellt. Man hat allerlei Nachrichten, aber sie stehen so wenig in innerem Zusammenhang miteinander und klingen größtenteils so fabelhaft, daß man zunächst alledem mit einigem Mißtrauen begegnet. Aus allen Nachrichten aber, und das hat Flach in seiner Geschichte der griechischen Lyrik richtig hervorgehoben, ergibt sich, daß die Griechen selbst in allen musikalischen und lyrischen Dingen sich durchaus als Schüler der Asiaten, der Lyder, der Phryger u. a. empfanden, und die Griechen verfügten über ein ebenso gesundes, kräftiges Nationalgefühl wie andere Völker; sie gestanden den Barbaren keine Verdienste zu, wenn sie nicht von der Wahrheit des Tatbestandes vollauf überzeugt waren. Der Wahrheit aber gaben sie die Ehre. Das ganze Dunkel, das

---

[1] Preuß, N. Jahrbuch 1906, 161 ff.
[2] Waitz, Anthropologie III 94 f.
[3] Schurtz, Urgesch. 504.
[4] Klein, l. c. III 592.
[5] Über Ollanta vgl. Klein, III 545.

über den Ursprüngen der griechischen Lyrik lagert, beruht wohl eben auf der fremden Herkunft. Die Geschichte der offenbar in viel höherem Grade echt griechischen Elegie liegt weit deutlicher zutage. Die Melik ist vom Ausland beeinflußt, in den sporadischen Nachrichten über die Anfänge spiegelt sich vielleicht nur die Tradition der barbarischen Lyrik, deren Geschichte bei Lydern und Phrygern gewiß ganz offenkundig und verständlich war. Halbverstandenes und Zusammenhangloses wurde von den Griechen davon aufgegriffen, und so entstand unsere monströse Überlieferung. Eine der frühesten Nachrichten macht uns mit einem mimetisch-dramatischen Gebilde bekannt. Von dem pythischen Nomos des Sakadas berichtet Pollux[1] δήλωμα δ'(ἐστὶν) ὁ νόμος τῆς τοῦ Ἀπόλλωνος μάχης πρὸς τὸν δράκοντα. Die Nachricht hat zuviel innere Wahrscheinlichkeit, um aus der Luft gegriffen zu sein. Es ist der alte Tiâmat- oder Vritrakampf des Lichtgottes, der unfehlbar bei den Griechen vertreten sein mußte. Daß das Ganze, wie man auch im Einzelnen darüber denkt[2], dramatischen oder wenigstens mimetischen Charakter trug, geht auch aus den weiteren Mitteilungen bei Pollux unzweifelhaft hervor. Der Gott διορᾷ τὸν τόπον, εἰ ἄξιός ἐστι τοῦ ἀγῶνος, προκαλεῖται τὸν δράκοντα, μάχεται κτλ· ἐπιπεριείληφε δὲ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὰ σαλπικτικὰ κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμὸν ὡς τοῦ δράκοντος ἐν τῷ τετοξεῦσθαι συμπρίοντος τοὺς ὀδόντας. Auf die νίκη τοῦ θεοῦ folgt dann als Abschluß ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια χορεύει.

Dieser letzte Teil, die καταχόρευσις, zeigt ganz klar, daß mimetischer Charakter vorlag. Der Kampf wurde gewiß dargestellt, mit Musik begleitet und endete mit einem Festtanz, dem bekannten Frühlings- oder Lichttanz, der überall begegnet. Eine älteste Spur des Dramas bei den Griechen wäre also gefunden. Ganz ähnliche Angaben im einzelnen macht der Scholiast zu Pindar ὑποθ. Πυθ.[3]. Die Einzelangaben über den Kampf erinnern lebhaft an den Tiâmatkampf des babylonischen Epos; wer es genau durchliest, wird die Hauptteile des Nomos, wie sie Strabo

---

[1] II 84 p. 225,18 Bethe.

[2] S. Guhrauer, Fleckeisens Jb. Supplbd. 8; Hiller, Rh. Mus. 1876, 76 ff.; v. Jan, Philol. 1879, 378 ff. u. a.

[3] Böckh II 1, 297 u. III 4, 182; cf. Strabo IX 421, Plut. de mus. 8 ff.

oder Plutarch angeben, leicht wiederfinden. Der sakrale Ursprung des Nomos geht aus der Nachricht hervor, Chrysothemis der Kreter oder Philammon der Delphier, heilige delphische Sänger, hätten ihn erfunden. Kreta ist nur eine Station auf dem Wege vom Orient. Was im besonderen unter einem Nomos zu verstehen sei, war zweifelhaft, bis der Timotheospapyros endlich Klarheit darüber verschaffte. Wilamowitz hat gezeigt, daß wenigstens zur Zeit des Timotheos unter dem Nomos ein musikalisch begleiteter, mimischer Einzelvortrag zu verstehen war, und ähnlich werden auch die älteren Vorstufen zu denken sein[1].

Nicht ganz wertlos scheint mir auch die Notiz zu sein, daß Olympos eine Trauerweise auf den Tod des Drachens komponiert habe[2]; irgendwie muß doch der Agon auch hierbei zum Ausdruck gekommen sein. Mag Olympos selbst auch nur Musiker gewesen sein, in irgendeiner Weise wurde die Sage wohl mimisch dargestellt.

Der Aiolier Terpandros begründete die dorische Lyrik. Er übertrug den Nomos nach Sparta und bildete ihn weiter aus. Die Rolle, die Ausländer wie Terpandros, Thaletas u. a. in Lakedaimon spielten, ist auffallend und merkwürdig, wie wenige Tatsachen der alten Geschichte. Man hat auf römische u. a. Analogien hingewiesen. Aber das alles erklärt das Seltsame des Vorganges nicht: in einer Stadt herrscht eine Pest, oder ein Aufruhr ist ausgebrochen, man verschreibt sich einen Sänger aus dem Ausland und der beschwört das Übel und stellt die Eunomia wieder her. Diese Personen müssen eine ganz gewaltige Autorität, einen beispiellosen Nimbus der Macht besessen haben. Das ist wohl nur unter der Voraussetzung pontifikaler Kompetenzen denkbar. Es waren also vor allem Priestersänger und Priester, deren sich offenbar die kluge dorische Aristokratie, der die delphischen u. a. Priestertümer treu zur Seite standen, geflissentlich bediente, um das Volk durch volltönende ausländische Namen zu blenden und, wenn es unbequem wurde und andere Mittel nicht mehr verschlugen, zum Glauben und zum Gehorsam zurückzuführen. So haben die Nomen des Terpandros

---

[1] Wilamowitz, Timotheos S. 83 ff.

[2] Plut. de mus. 15, nach Aristoxenos.

vielleicht eine tiefere politische Bedeutung, als gemeinhin angenommen wird. Mit der rein musikgeschichtlichen Betrachtung kommt man hier nicht aus, viel tiefere Zusammenhänge liegen zugrunde. Die gesamte Musikgeschichte kennt sonst keine Erfolge von der Größe, wie sie Terpandros und Thaletas zugeschrieben werden Orpheus, Amphion und Zethos u. a. gehören hierher. Man muß bedenken, daß die der Musik damals so nahe verwandte Metrik in Asien, besonders in Indien eine Rolle spielt, von der man sich gewöhnlich gar keinen Begriff macht. Die einzelnen Metra sind göttlich, ja sie sind selbst Götter, sie üben eine bestimmte Macht aus, für verschiedene Götter oder Kultanlässe gab es bestimmte Metra; sie werden feierlich angerufen und die größte Macht wird ihnen zugeschrieben. Vergleichbar damit ist, was bei den Griechen etwa über den sakralen Ursprung des Hexameters (Paus. X 5, 4), der Bakchien (Plut. de mus. 29) u. a. erzählt wird. Daß die gesamte Metrik und Musik auf uralten astralen Anschauungen beruht, hat Winckler[1] mit Recht betont; also bis Babylon hinauf läßt sich das verfolgen und hier ist es gewiß nur in sakralem Zusammenhang aufgetreten. Bei so ausgedehnter Vorgeschichte wird die gewaltige Autorität dieser Kunstübung freilich weit verständlicher. Der Nomos selbst mit seiner künstlichen Gliederung in fünf, später sieben Teile läßt sich ja zu viel älteren Erscheinungen in Parallele setzen. Es gibt assyrische Gebete, die aufs strengste gegliedert sind und ein fünfteiliges Schema aufweisen: Erst findet sich ein Gebet an den Gott, dann eine Begründung des Bittgesuches, dann eine Abwendung böser Vorbedeutungen in anaphorischer Aufreihung, dann eine Wiederholung des zweiten Teiles in fragender Form, sonst wörtlich, zuletzt wieder ein Gebet[2]. Eine genauere Korresponsion oder Eurythmie kann man sich nicht wünschen. Wenn der Inhalt auch mit den Nomen, soweit wir einen Begriff von ihnen haben, nicht übereinstimmt, so ist doch der ähnliche Schematismus höchst beachtenswert, und außerdem haben wir ja von der ältesten Gestalt derartiger hellenischer, jedenfalls auch auf dem Kult beruhender Gedichte

[1] MVAG. 1901, 180.

[2] S. Knudtzon, Assyr. Gebete an den Sonnengott, Leipzig 1903, 78 ff. Haupt, Verhandl. d. V. Orientalistenkongr. II 269. cf. Klio III 335.

keine Vorstellung. Es ist also durchaus denkbar, daß hier Kleinasien entscheidend auf Äolien eingewirkt hat. Dabei sei gleich eine andere Entsprechung vorweggenommen. In einem unveröffentlichten Fragment aus der Bibliothek Assurbanipals[1] heißt es: „Es wehklagten die Gattinnen, es antworteten die Freunde". Also threnodische Korresponsion, wie am Ende der Ilias und sonst so oft bei den Griechen. (Vgl. Aisch. Pers. u. a.) Das Urbild der Strophe und Antistrophe, ja der chorischen Lyrik überhaupt ist hier vorhanden. Doch zurück zum Thema.

Thaletas von Gortyn war nicht nur für Sparta, sondern vorher schon für seine kretische Heimat eine außerordentlich wichtige Person gewesen, zu wichtig, als daß man an die Authentie der ihm zugeschriebenen Verdienste glauben könnte: ὡς δ' αὔτως καὶ τοῖς ῥυθμοῖς Κρητικοῖς χρῆσθαι κατὰ τὰς ᾠδὰς συντονωτάτοις οὖσιν οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, ᾧ καὶ τοὺς παιᾶνας καὶ τὰς ἄλλας τὰς ἐπιχωρίας, ᾠδὰς ἀνατιθέασι καὶ πολλὰ τῶν νομίμων! Welch ein Mann! Welche Vielseitigkeit! Das geht weit über die historische Glaubwürdigkeit. Gelebt hat er gewiß und Hervorragendes geleistet hat er gewiß auch, sonst würde der Mythos ihn nicht so liebevoll umranken. Er war offenbar ein großer Priestersänger, der durch Reformen eine ungemeine Popularität erlangte. Den Chorgesang hat er nicht erfunden, der ist, wie wir sehen, viel älter, gefördert mag er ihn haben. Plutarch ist sehr deutlich (Lyk. 4), der ihn zunächst ἕνα τῶν νομιζομένων ἐκεῖ σοφῶν καὶ πολιτικῶν nennt und erst nachträglich seines poetischen Verdienstes gedenkt: καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην ταύτην πεποιημένον, ἔργῳ δὲ ἅπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττόμενον. Seine poetische Sendung war vor allem eine Kulturmission, freilich eine von lebhaften politischen Interessen eifrig beobachtete und wohl auch beeinflußte. Die Pyrriche, die auf ihn zurückgeführt wurde, war ein hervorragend mimetisch-agonistischer Tanz. Man sieht, überall drängen sich die mimischen, auf das Dramatische hinzielenden Elemente vor. Die Zwischenstufen zwischen der alten Kultdarstellung und der Tragödie waren bei den Griechen eben zahlreich.

---

[1] S. A. Jeremias AO. I 3 [2], 11.

Wenn Athenaeus 631 A von der neueren Pyrriche sagt, ὀρχοῦνταί τε τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ τὰ περὶ τοὺς Ἰνδούς, ἔτι δὲ τὰ περὶ τὸν Πενθέα, so wird man annehmen können, daß dies mimetische Element auch dem altspartanischen Tanz z. T. schon eigen war. (Cf. Athen. 678 C.) Mimisch waren auch die delischen Reigen, die Theseus nach seiner Heimkehr von Kreta gestiftet haben soll. Die Jünglinge singen den Nomos des lykischen Greises Olen,

αἱ δὲ ποδὶ πλήσσουσι χορήτιδες ἀσφαλὲς οὖδας[1].

Zum Zitherspiel wurde um den Altar der Aphrodite getanzt und Theseus selbst führte den Reigen an[2]. Plutarch Thes. 21 sagt geradezu ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κάτεσχε καὶ τῷ θεῷ θύσας καὶ ἀναθεὶς τὸ Ἀφροδίσιον ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἠϊθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων, ἔν τινι ῥυθμῷ περιελίξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. Daß diese περίοδοι und διέξοδοι in Wahrheit eine andere Bedeutung hatten, als eine Nachbildung der labyrinthischen Irrgänge, bedarf keines Wortes, ebensowenig wie das hohe Alter dieser Tänze, denen nie ein Theseus zugesehen hat. ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα, βωμὸν ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἁπάντων, fügt Plutarch hinzu, darin darf wohl eine Beziehung auf den Mond erblickt werden, dessen περίοδοι dann also zunächst mimisch dargestellt wurden.

Freier gestaltete sich die von Thaletas ausgebildete Chorlyrik unter Xenodamos, der das mimische Element noch stärker hervortreten ließ. Athenaeus nennt seine Hyporchemen eine μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων und erkennt in dem phaiakischen Ephebentanz zum Liede des Demodokos ein Urbild dieser Gattung[3]. Er vergleicht das mit dem thrakischen Sitalkas und läßt damit erkennen, daß auch hier östlicher Einfluß vorliegt. In der Tat hat Xenophon Anab. VI,1 kostbare Reste thrakischer Mimik und Orchestik erhalten. Als in Paphlagonien nach anfänglichen Mißhelligkeiten zwischen Griechen und Eingeborenen der Friede hergestellt war, wurden allerlei Lustbar-

[1] Callim. Del. 306.
[2] ib. 312f. S. o. S. 123.
[3] I 15 d.

keiten veranstaltet. Zuerst erhoben sich die Thraker, tanzten mit den Waffen zur Flötenmusik καὶ ἥλλοντο ὑψηλά τε καὶ κούφως καὶ ταῖς μαχαίραις ἐχρῶντο. Also bisher etwa eine Pyrriche. Dann folgt eine Kampfszene, einer wird verwundet und fällt scheinbar tot nieder. Die Paphlagonen erheben ein lautes Geschrei. Der Sieger nimmt dem Gefallenen die Waffen ab und geht den Sitalkas singend ab. Der andere wird hinausgetragen. Das ist vielleicht wieder der Lichtsieg, der Tiâmatsieg, oder der pythische Nomos des Sakadas. Der iranische Dualismus mag hindurchschimmern. Sitalkas war ein Beiname des Apollon; in Delphoi gab es zwei Apollonstatuen, die von den pontischen Herakleoten und von den Amphiktionen gestiftet worden waren. Pausanias sagt etwas unklar X, 15, 2 ὁ δὲ Ἀπόλλων οὗτος καλεῖται μὲν ὑπὸ Δελφῶν Σιτάλκας, μέγεθος δὲ πέντε πηχῶν καὶ τριάκοντά ἐστι. Das bezieht sich offenbar auf den pontischen Apollon. Der Name Sitalkas ist thrakischer Import und offenbar ungriechisch[1]. Er bezeichnet den thrakischen Lichtgott, und der Sitalkas, den jener Paphlagone sang, war eben ein Hymnos an den Gott, dessen Sieg er eben selbst vielleicht dargestellt hatte. Dann folgte eine mimische Darstellung der Ainianen und Magneten Ein Räuber überfällt einen Bauer und führt ihm sein Gespann fort, oder er wird von jenem besiegt und selbst vor den Pflug gespannt. Man könnte an Herakles und Cacus denken. καὶ ταῦτ' ἐποίουν ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν αὐλόν (Xen. l. c.). Es folgt dann noch ein sehr schöner, ausdrucksvoller Waffentanz eines Mysers, ebenfalls mit Flötenbegleitung, bei dem das Agonistische stark hervortritt. Doch ist dies alles ganz unsicher.

Alkmans Partheneion ist trotz aller Deutungen[2] immer noch etwas problematisch und läßt sich mit dem vorliegenden Material auch nicht weiter erklären. Was zu ermitteln war, hat der Scharfsinn der ersten Gelehrten reichlich geleistet, trotzdem steht man vor einem Rätsel. Es handelt sich um den beispiellosen Fall einer Dichtung, die episch feierlich anhebt, um dann in ein leichtes Geplauder über die Chorführerinnen auszulaufen. Agidos Schönheit, Agesichoras Würde werden eingehend erörtert, die Jungfrauen miteinander verglichen, angeredet, z. T. selbst

[1] Doch vgl. Gruppe 1229,1.

[2] Diels Hermes 31,339 ff.; Wilamowitz, Hermes 32,251 ff.

redend eingeführt. Es gibt kein Analogon dazu, man ist ratlos, wo man die Dichtung einordnen soll oder wie man sich ihre Aufführung, ihren Zweck zu denken hat. Wie bei derartigen literarischen Überraschungen wird man guttun, nach auswärts zu blicken. Wenn im Griechischen keine Entsprechung vorliegt, was hindert, anzunehmen, daß der Lyder Alkman hier eben ein Stück seiner heimatlichen Literatur in Sparta einbürgern wollte? Solange wir von der lydischen Dichtung nichts wissen, haben wir kein Recht, eine solche Möglichkeit abzustreiten. Viel weiter führt eine solche Vermutung gewiß auch nicht, aber sie öffnet doch wenigstens den Ausblick auf eine mögliche Herleitung. Ein subjektives Hervortreten des Sängers am Schluß des sakralen Teils ist ja in der Hymnenliteratur nicht unerhört, und wenn man auf die vedischen Dichtungen blickt, so findet es sich da noch viel häufiger[1]. Aber diese Art scherzender Unterredung mit den Chorführerinnen läßt sich doch nicht anderweitig belegen. Für uns aber sehr wichtig ist das unverkennbar mimisch dramatische Element, der komödienhafte Zug, der in diese dialogisch belebten Schlußstrophen des Partheneions hineinkommt. Fast möchte man einen kühnen Vergleich ziehen und an die Art denken, in der im indischen Schauspiel neben der eigentlichen Handlung eine Nebenhandlung zwischen dem Schauspieldirektor und den Schauspielern stattfindet. Auch hier wird über die Sänger und Sängerinnen gesprochen, ihre Vorzüge werden hervorgehoben, der Dichter tritt mit größter Subjektivität hervor. Es liegt nahe, das Fehlen der Zwischenglieder hervorzuheben. Meint man denn aber, daß ein Autor sich das nicht selbst sagen würde, wenn er nicht eben doch an die Möglichkeit eines fernen Zusammenhanges glaubte? Die Ansichten von dem späten Ursprung und der griechischen Herkunft der indischen Dramatik sind längst widerlegt, die indische Dramatik ist uralt. Sie hängt, wie wir sahen, eng mit dem Krischnakult zusammen. Krischna ist der Held der altindischen Melodramen, seine Liebe zu Râda, im Gîtagovinda klassisch verklärt, spielt von jeher eine große Rolle in dieser Bukolik, denn bukolisch muß man diese Poesie nennen; sie entspricht ganz

---

[1] Rhein. Mus. 57, 269.

dem theokritischen Schäferidyll, Hirtenlieder und -tänze bilden ihren Hauptinhalt. Nun finden sich, und das sei zur Unterstützung obiger Vermutung hier eingefügt, bei dem folgenden großen Lyriker Stesichoros Züge der Volksdichtung, die manches Entsprechende enthalten. Kalykes unglückliche Liebe zu dem treulosen Euathlos griff Stesichoros aus der Volkspoesie auf (Athen. 620 E.), ebenso den Stoff der Rhadina, deren Bestattung durch den Korintherfürsten wohl auf einen Kult zurückgeht (Strabo VIII, 347). Pausanias erwähnt die Grabstätte als Wallfahrtsort für unglücklich Liebende (VII 5, 13). Auf den Anklang Rhadina und Râda soll kein Gewicht gelegt werden[1] Höchst interessant ist aber der Daphnis des Stesichoros. Ailian v. h. X 18 erzählt den Inhalt. Daphnis war der Sohn einer Nymphe, gleich nach der Geburt, heißt es von ihm, ἐκτεθῆναι ἐν δάφνῃ, das alte Sonnengottmotiv, vgl. den Horusknaben in der Lotusblüte u. a. (S. o. S. 72.) Er weidet Kühe, die Schwestern der Rinder des Sonnengottes auf Trinakria waren. Die solaren Motive werden also gehäuft. Eine sikelische Nymphe liebt ihn, er wird ihr aber untreu und erblindet. Die Blendung gehört zu den obigen Motiven. Sonst ist die Erzählung der Krischnalegende analog. ἐκ δὲ τούτου, bemerkt Ailian, τὰ βουκολικὰ μέλη πρῶτον ᾔσθη —. καὶ Στησίχορόν γε τὸν Ἱμεραῖον τῆς τοιαύτης μελοποιίας ἀπάρξασθαι. So weit man in dieser Frage mit Hilfe des reingriechischen Materials gelangen konnte, ist Reitzenstein in seinem Buch „Epigramm und Skolion" gekommen. In dem Abschnitt über Bukolik[2] räumt er mit der alten Vorstellung, als seien die Idyllien Theokrits Nachahmungen sikelischer Hirtenlieder, gründlich auf. Er geht von einem antiken Traktat über den Ursprung der Bukolik aus, der in den Theokrit- und Virgilscholien teilweise erhalten ist. Nach einer Erklärung entstanden

[1] Auch das Herpalykelied, ferner der mariandynische Bormos und der ägyptische Maneros, die Athen. 619 EF zusammenstellt, entsprechen diesem Typus und weisen z. T. auf den Orient hin. Das Tammuzmotiv liegt überall zugrunde. Übrigens sei hier ausdrücklich bemerkt, daß die Zusammenstellung des Partheneion mit jenen indischen Erscheinungen ganz gewiß nicht mehr als reine Hypothese sein kann. Es soll nur die Richtung angegeben werden, in der man etwa suchen könnte; von irgendeinem Nachweis ist keine Rede.

[2] S. 193f.

die Hirtenlieder in Lakedaimon zur Perserzeit, indem der Artemis Karyatis zu Ehren ländliche Lieder gesungen wurden. Nach der zweiten schloß sich die Dichtung an die Heimkehr Orests von den Taurern mit dem Schnitzbild der Artemis an. In der sikelischen Stadt Tyndaris erschollen der Göttin die ersten Hirtenchöre. Ὁ δὲ ἀληθὴς λόγος οὗτος, fährt der Scholiast fort und berichtet, gelegentlich eines Aufstandes in Syrakus habe Artemis die Verständigung herbeigeführt und ihr zu Ehren sei der bukolische Gesang zuerst erschollen. Ob und inwiefern Artemis wirklich mit diesen Festen in Beziehung stand, ist unerweislich, mit größter Wahrscheinlichkeit geht nur der sakrale Ursprung dieser Hirtendichtung daraus hervor. Nach anderen ist, wie wir sehen, Daphnis der Erfinder der bukolischen Poesie[1]. Viel älter ist ein Zeugnis des Pindaros, der Ol. XIII 18 f. sagt:

ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν
σὺν βοηλάτᾳ χάριτες διθυράμβῳ.

Mit dem als Hirten personifizierten Dithyrambos erscheinen die Chariten, Dithyrambos aber ist des Dionysos Begleiter[2] Dionysos ist auch in Euripides' Kretern der Führer der Bukoloi, die hier als reine, keusche Priester in weißen Gewändern und mit asketischen Sitten erscheinen[3]. Reitzenstein bringt den Euripideischen Hippolytos mit der Bukolik in Verbindung, da ja auch in den Theokritscholien Artemis als Hauptschützerin dieser Dichtung erscheint. (S. 209.) Diese erscheint in Sizilien, aber auch in Kreta, wie Euripides zeigt und andere Spuren erkennen lassen[4]. Häufig erscheint Daphnis in Verbindung mit Menalkas, sie bilden ein Götterpaar wie die Dioskuren. (Schol. Theokr. VIII 55.) Die Nachricht läßt sich nicht über Hermesianax hinaufverfolgen, aber die analoge Verbindung mit Hermes (Ailian X 18)[5] läßt vermuten, daß das Dioskurenmotiv bei Daphnis alt ist. Reitzensteins Vermutung, daß die bukolische Dichtung kultischer Herkunft sei, erweist sich bei näherer Betrachtung als unzweifelhaft richtig; nicht zu kühn war er, sondern

---

[1] Diodor IV 84. Parthen. 29. Ailian l. c.
[2] Reitzenstein, Epigr. u. Skol. 207.
[3] Reitzenstein, 208 f.
[4] Callim. epigr. VII 518. Ov. met. IV 276. Reitzenst. 254 f.
[5] oder Dionysos, Verg. Ecl. V 30; Gruppe 965.

noch nicht kühn genug. Er konnte das Richtige nicht finden, da er damals die Grenzen des Griechentums noch nicht verließ. In seinen neueren Arbeiten hat er die außergriechische Literatur weit mehr herangezogen, dem Kernpunkt der altorientalischen Weltanschauung ist er aber leider immer noch ferngeblieben. Aus hermetischen Schriften und Zauberpapyri ist freilich hierfür nicht viel zu gewinnen. Aber man scheint eine Gesamterfassung der antiken Welt auch gar nicht zu beabsichtigen. Dabei ergeben sich dann Bücher, die bei allem Scharfsinn und aller Richtigkeit der Konzeption doch das gegebene Problem nicht ganz lösen, da sie auf halbem Wege stehen bleiben. Wer es nicht verschmäht, die indische bukolische Fassung auf etwaige Anklänge zu untersuchen, wird sich reich belohnt sehen. Wir sahen schon, daß der Gott [1] Krischna in dieser Poesie die Hauptrolle spielt, er ähnelt in vielen Zügen dem Hermes, dem Dionysos und dem Daphnis. Es ist interessant, die Berichte über ihn im Vischnupuránam [2] etwa mit dem Hirtenroman Daphnis und Chloë des Longos zu vergleichen. Longos bringt viel eigene Erfindung, aber auch viele echt mythologische Züge, die ganz an den indischen Bukolos und die Idyllik des Gîtagovinda gemahnen. Daß Daphnis als Kind aufgefunden wird, ebenso wie Chloë, ist allen Sonnenhelden eigen; eine große Zukunft wird Daphnis verkündet; vor Krischna dem Knaben zittert der Vater und will ihn töten lassen, doch umsonst, „Krischna blieb heimlich geborgen am Leben. Kräftig wuchs der Knabe heran. Inmitten von Hirten wuchs er auf und wurde immer schöner und größer. Bald war er der Liebling aller Hirten und Hirtinnen, aller Bauern und Landleute“. (Paul l. c. 11.) Daphnis und Chloë ahmen alles nach, was sie sehen und hören; wenn sie die Vögel singen hörten, sangen sie; alles war Gegenstand ihrer Nachahmung. (I,9.) So ahmen die Hirtinnen alle Taten Krischnas nach. Jede will dem Gott gleichen und seine Handlungen. wiederholen „Auf diese Weise ahmten die Hirtinnen

[1] Garbes Versuch (Die Bhagavadgîtâ, Leipzig 1905, S 19 ff) ihn zu einem Ksatriya und Religionsstifter zu machen, der später erst zum Gott wurde, scheint doch angesichts der vielen astralen Züge recht problematisch. Senarts und Barths rein mythische Auffassung empfiehlt sich viel mehr.

[2] S. A. Paul, Krischnas Weltengang.

Krischnas Taten gar mannigfach nach und spielten sich ihre Sorge und Sehnsucht hinweg, nicht mit ihm allein zu sein". (S. 41.) „Das unermeßliche Wesen, das die Welt liebevoll in sich trägt und alles Übel tilgt, hatte die Gestalt eines Jünglings angenommen, hier unter den Hirten von Vradsa, und ihre Herzen mit einer Kraft erfüllt, gleich wie die Luft überall hindringt. (S. 44.)

Alle Hirtinnen lieben Daphnis, sie sehen ihn zärtlich an, loben ihn und vergleichen ihn an Schönheit dem Dionysos. Eine der Kühnsten wagt es, ihn zu küssen. (II,2.) Ähnlich im Indischen: Die Hirtinnen eilen zu Krischna hin, „eine sang mit ihm zusammen, eine andere lauschte seinen Weisen. Eine rief laut seinen Namen aus und schreckte dann schüchtern zusammen, während noch eine andere, kühner und von Liebe geleitet, bei seiner Seite niedersaß. Wieder eine andere wollte zu ihm hineilen, wagte aber nicht näher zu treten, aus Scham vor den älteren Hirten: im Herzen dachte sie an Krischna, schloß die Augen in Andacht und gänzlicher Hingabe und alles böse und gute Werk in ihr war plötzlich verzehrt, in ihrer Verzückung." (39f.) Diese und ähnliche Szenen wiederholen sich bei Longos, wenn er Chloës kindliche Zärtlichkeiten schildert, bis zum Übermaß; es ist nicht möglich, alle kleinen Einzelzüge beider Dichtungen hier zusammenzustellen. Es ist nur nötig, beide Gedichte nebeneinander zu lesen, und die Fülle nicht der einzelnen Entsprechungen, sondern des ganzen erotischen, süßlichen Tons, des anakreontisch spielenden Stils springen in die Augen. Hier besteht eine Übereinstimmung die nur die Voreingenommenheit leugnen kann. — Dryas tanzt bei Longos (II 36) einen Winzertanz. Er ahmt das Traubenlesen nach, ferner das Korbtragen, dann das Keltern, dann das Füllen der Fässer, dann das Trinken des Mostes. Er tanzte das alles so geschickt, daß man die Weinstöcke, die Kelter, die Fässer zu sehen glaubte. Daphnis und Chloë erhoben sich sofort und ahmten eine ihnen vorher erzählte Geschichte mimisch nach. Daphnis spielte den Pan, Chloë die Syrinx. Er bat um Erhörung, sie lächelte verächtlich. Er verfolgte sie und lief auf den Fußzehen, die Bocksfüße nachahmend. Sie aber ahmte Ermüdung von der Flucht nach. Dann verbarg sie sich scheinbar in einem Sumpf, Daphnis aber

klagte auf der Flöte, als wolle er sie zurückrufen. (II 37.) Also eine pantomimische Darstellung einer ganzen Handlung, wie sie eben dem Kult eigentümlich ist und schließlich zum weltlichen Drama führte. Ebenso ist die Krischnabukolik voll davon, wie wir z. T. schon sahen. Die Hirtinnen ahmen Krischna nach, eine will die Anmut seiner Bewegungen, eine andere seinen Gesang, eine andere sein Kämpfen, eine andere das Heben des Berges nachahmen. Aus seinen Fußspuren erschließen sie seine Erlebnisse. Er ging leicht dahin, pflückte Blumen, koste mit einer Hirtin, verließ sie dann. Sie folgte ihm, verlor ihn und verzweifelte. Er kehrt zurück, geht in den dichten Wald. „So sangen die Hirtinnen, sich zu trösten, weil sie Krischna nicht sahen.“ (S. 42.) Die Art, wie hier aus den Fußspuren ein ganzer Roman erschlossen wird, ist von einer derartigen Anmut, daß kaum etwas Griechisches ihm an die Seite gestellt werden kann. Man hat wohl zu denken, daß die Hirtinnen die Geschichte zugleich mimisch darstellen, da ja gesagt wird, daß sie sie sangen. Unendlich anmutig ist auch die folgende Tanzschilderung mit ihrem stark mimischen Gepräge. Jede Hirtin will mit ihm tanzen, und so kann der Reigen nicht geschlossen werden. Da nimmt er jede einzeln bei der Hand und führt sie an ihren Platz mit geschlossenen Lidern und verbindet die Hände der Hirtinnen untereinander. Jede glaubt, seine Hand zu halten und mit ihm zu tanzen. Er aber steht in der Mitte und bläst die Flöte [1]. Die Arm- und Fußringe klingen hell und die Mädchen singen die Wonnen des Herbstes. Er singt den Vollmond, sie singen von Krischna. „Und wenn eine von ihnen des Reigentanzes genug hatte, warf sie ihre Arme, an denen die Ringe hell klirrten, um den Nacken des Tänzers, und wieder eine andere, die ihn hold gepriesen hatte, küßte ihn.“ (S. 43). Sie singen „O wie schön, wie lieblich singst du, Krischna!“ Er führt den Reigen an und sie folgen ihm. „Er führte den Reigen zurück, und sie begegneten ihm. Und ob er als erster oder als letzter tanzte, ihnen zugewendet, ihnen abgewendet, zu ihnen kommend, von ihnen gehend, immer folgten sie seinen Schritten. So pflegte er Scherz und Spiel mit den Hirtinnen.

[1] Cf. Ilias Σ 590 ff. S. o. S. 119.

Und weilte er fern von ihnen, so schien ihnen jeder Augenblick unerträglich lang. Und ob es nun die Väter, Brüder und Gatten mochten oder nicht mochten: sie eilten, wenn der Mond aufging, doch wieder hinaus auf die Wiesen, mit Krischna zu spielen, den sie liebten". (44.) Man erkennt nicht nur bukolische Elemente, sondern auch Züge bakchischen Wesens; wie diese Hirtinnen eilen die Bakchantinnen dem Dionysos nach, unbekümmert um den Willen der Väter, Brüder oder Gatten, vom dionysischen Rausch ergriffen. Die anmutigen Tänze, die Krischna erfindet, erinnern an die verschlungensten Touren moderner Reigentänze und lassen die eigentliche Herkunft unserer Tanzkunst ahnen. Es besteht aber eine ganze Krischnaliteratur dramatischer Art, in der des Gottes Geburt, seine Liebe zur Nymphe Râda, sein Fernsein und die Heimkehr dargestellt werden. (S. o. S. 248.) Klassisch ausgestaltet liegt das im Gîtagovinda vor. Diese idyllischen Dramen nun erinnern lebhaft an die bukolischen Dialoggedichte der Griechen und stehen gewiß mit ihnen in irgendeinem Zusammenhang. Aus diesen Krischnaidyllen entwickelt sich dann das indische Drama mit seinen Prologen, in denen die Schauspieler und der Schauspieldirektor sich über ihre Kunst und das Stück unterhalten. Wenn nun aber angedeutet wurde, daß mit diesen Bühnenprologen etwa Alkmans Gespräch mit seinen Chorführerinnen vergleichbar sei, so hat sich jedenfalls gezeigt, daß die griechische Bukolik mit ihren mimisch-orchestischen Elementen stark nach Indien weist, und wenn man in Alkmans Partheneion eine Art von Bukolik sehen will, so ist der Boden für derartige Analogien bereitet. Alkman als Dichter und erster Chorführer, als Priestersänger ist bei aller Subjektivität und Weltlichkeit seiner Art ein Vertreter der Gottheit, die er besingt. Ob die Orthia allein in dem Liede gefeiert wurde oder neben ihr noch eine männliche Gottheit, ist bei dem Zustand des Papyrus unerkennbar. Aber auch wenn Orthia allein angerufen wurde, war er doch die Personifikation des Göttlichen, des Gottheitsbegriffes. Er sang mit den Jungfrauen ein sakrales Lied, dann scherzte er neckisch mit ihnen, veranstaltete gleichsam einen Wettstreit der Schönheit unter ihnen. Ich muß gestehen, daß mir die Auffassung des Alkmanischen Jungfrauenliedes als einer

Abart, eines weltlichen Abkömmlings bukolischer Poesie nicht unwahrscheinlich ist. Gerade der tändelnde Ton zwischen dem Dichter und den Jungfrauen entspricht dem bukolischen Stil[1]. Alkman tritt gleichsam als Bukolos auf, wenn auch wohl nur subjektiv erotisch. Bukolik ist eben ein ursprünglich weiter dehnbarer Begriff, wie Reitzenstein zeigt, den man nicht mit dem von den Alexandrinern enger umgrenzten und scharf charakterisierten Typus genau gleichsetzen darf. Der Alkmanische Chor besteht aus 11 Jungfrauen, wie der Chor der Dionysiaden zu Sparta, von dem Pausanias III 13,7 erzählt. Wie nahe Dionysos aber der Bukolik steht, haben wir gesehen. Ob nun der Sapphische Mädchenreigen auf einer kultischen Gemeinschaft beruhte und ob die dieser Poesie eigene Erotik der bukolischen verwandt ist, läßt sich bei dem trümmerhaften Zustand der Überlieferung nicht entscheiden. Die bukolische Erotik beruht aber in letzter Hinsicht offenbar auf astralen Vorstellungen. Im Babylonischen haben wir schon den Hirten, der Ištar liebt, ferner Tammuz, dem Adonis, Attis u. a. entsprechen. Tammuz ist der Frühlingsgott, die Sonne, deren Auf- und Niedergang Freude und Trauer verbreitet. Um ihn tanzen die Sterne in harmonischem Reigen, er weidet sie wie ein treuer Hirt; er und der Mond lieben sich, müssen sich aber trennen, um sich in der Frühlingsgleiche wieder zu begegnen. Der himmlische Sternenreigen mit seiner stetigen Einhelligkeit, seinen gleichmäßigen Reigen ist das letzte Urbild der bukolisch-sakralen Poesie, die von Babylon ausgehend in Indien bezeugt und vielleicht von hier nach Griechenland gekommen ist. Daphnis und Chlon sind schwarz und weiß[2], Krischna und Arjuna heißen Schwarz und Weiß[3], vielleicht ist auch das astral gemeint, Tag und Nacht, heller und dunkler Mond usw.

Die Auffassungen des Hohenliedes waren zu verschiedenen Zeiten verschieden. Jüdische Erklärer deuteten es als Gespräch zwischen Gott und seinem Volke; die Christen dachten an Jesus und die Kirche oder Maria. Für die Wissenschaft ist

[1] In Alexandrinischer Zeit, in der Anthologie und in den Pseudo-Anakreonteen findet sich dieser Ton ebenfalls.

[2] Longos I 24.

[3] Garbe l. c. 26f.

diese Deutung abgetan. An ein Drama dachte Ewald. Danach liebt Salomo die Hirtin von Solam, die ihrerseits einem Hirten ihre Neigung schenkt. Diese Deutung hat sehr vielen Anklang gefunden. Franz Delitzsch läßt Salomo die Hirtin zu seiner Gemahlin erheben. Im Einzelnen sind die Auffassungen noch voneinander abgewichen, im Ganzen blieb man bei der dramatischen Fassung, da brachte Wetzstein ein neues Moment in die Interpretation. Er erinnerte an noch bestehende Hochzeitsgebräuche in Syrien, denen zufolge Braut und Bräutigam als König und Königin gefeiert werden[1].

1,1. Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes. Das Mädchen sehnt sich nach der Nähe des Angebeteten, dessen Liebkosungen köstlicher als Wein sind. Nicht anders ersehnen die Gopis Krischnas Liebe, und der Hauch, der vom Körper des goldigen Gottes emporstieg, legte sich wie Tau auf die Wangen der Mädchen[2]. — Lieblich in (ihrem) Duft (sind) deine Salböle (3). Darum lieben dich die jungen Weiber. Er ist der von den Frauen Begehrte, wie Krischna, der stets als Objekt der Liebe erscheint. Bei der Wetzsteinschen Auffassung ergäbe sich ein für die Braut nicht erfreulicher Gedankengang. Die Feierlichkeit des ganzen Stils widerspricht dem mehr weltlich abgetönten Jubel einer bürgerlichen Hochzeit. Es liegt etwas von der Schwärmerei des Adoranten im Stil des Canticum, was zu einer übermütigen Hochzeitspoesie gar nicht paßt, zumal in bäuerlichem Kreise. Hier ist alles pathetisch und kultisch. — 1,4 Zieh mich dir nach, laß uns davoneilen. Krischna bewegt sich in mannigfachen Tänzen und immer folgen ihm die Mädchen. (Paul 44) 4 c.: Wir wollen jubeln und uns an dir erfreuen. Unpassend bei einer Hochzeit, an der nur die Braut so reden darf, passend beim bukolischen Kultlied von Gopis oder Bakchen, die den Gott umschwärmen. 4 d: Wir wollen preisen deine Liebkosungen mehr als Wein. Nur eine dürfte sich seiner Liebkosungen rühmen, der Gott aber liebt alle[3]. Die vielen Beziehungen zum Wein deuten auf dionysischen

---

[1] Zeitschr. f. Ethnol. 1873, 270 ff. Vgl. Budde, Preuß. Jahrb. 1894, 92 ff. Ders. Althebr. Lit. 283 ff. G. H. Dalman, Palästin. Diwan 1901 S. XII.

[2] Paul Weltengang 43.

[3] ib.

Vegetationskult. 4 bff. Ganz anderer Ton. Das Mädchen spricht und tritt in den Vordergrund. Sie rühmt sich, vom König heimgeführt zu sein, wie Râdha im Gîtagovinda von Krischna. Stets erscheint sie von den Töchtern Jerusalems umgeben wie Artemis mit ihren Nymphen, Agaue mit ihren Bakchen, Râdha mit ihren Gopis. Im Weinberg hat sie gehaust, wenn der Ausdruck wörtlich zu fassen ist, wie die Bakchen im Kithaironwald. 1,7: Sie ist nicht Objekt der Betrachtnng, sondern sehnt sich nach dem Geliebten; sie fragt, wo er am Mittag weide und seine Herde lagern lasse. Gehen wir einen Augenblick auf eine astrale Deutung ein, so ergibt sich ein trefflicher Sinn. Ist er der Mond und seine Herde die Sterne, so ist die Frage, wo beide am Mittag seien, sehr verständlich, was sonst nicht recht der Fall ist, denn mittags war er wohl am ehesten für die Suchende zu finden. Die Liebende sucht den Jüngling und es liegt kein Grund vor, sieben und acht mit Frankenberg als ein an unrechte Stelle geratenes Stück eines anderen Liebesliedes aufzufassen. Daß die Frau stets als die Suchende erscheint, ist ja für diese Bukolik gerade charakteristisch. Er erwidert gewährend, bei den Hirten sei er zu finden, also bukolisch. Nicht als König, sondern als Hirt erscheint er somit, und doch klingt seine Sprache göttlich und voll von königlicher Herablassung, ganz wie Krischna als Hirt auftritt und doch als Gott handelt. Die Hirtinnen sind ratlos und fragen nach seiner wahren Natur. Sein Tun passe nicht für die Art eines Hirten, sondern nur die eines Gottes. Er aber beruhigt sie und gibt sich als Hirten und ihresgleichen aus, ohne doch je sich des herablassenden Tones den Schmachtenden gegenüber zu begeben. Ähnliches findet sich ja auch bei Dionysos u. a. (1,9.) Der Liebende vergleicht die Braut Pharaos Rossen. Er spricht königlich gewährend, ohne Sehnsucht, als der Gewährende, nicht Begehrende. Ich vergleiche dich usw. — 4,12. Die Braut fährt in schmachtendem Ton fort. Solange er entfernt war, war sie voll von Sehnsucht. Er aber befand sich auf dem festlichen Umzuge. Dieser setzt die Erklärer in Verlegenheit. Es ist eben der festliche Einzug, die Pompe, der Triumphzug

---

[1] Paul l. c. 37.

des Gottes, des Dionysos, der die Welt nun besucht, die Himmelsbahn des aufgehenden Gestirns. Bei einem Hochzeitszuge kann die Braut doch nicht in der Ferne schmachten, sondern muß selbst im Wagen sitzen. Kurz erwidert er, sie sei schön und habe Taubenaugen. — 1,16ff. Sie fährt fort, ihn zu preisen, worauf er nur kurz erwidert. Sie ruft: In seinem Schatten verlangte mich's zu sitzen. So sitzt die Hirtin bei Krischnas Seite nieder[1]. Sie ist krank vor Liebe und bedarf der Stärkung. Immer ist sie der suchende, sehnende Teil, der seine Liebe bekennt. 2,8ff. Der Geliebte naht, springend über die Berge, hüpfend über die Hügel. Er gleicht einer Gazelle. Man könnte an den leichtfüßigen Gott im Kithairon oder den Tänzer im Vradsatal denken, der seine Râdha ruft. Dazu paßt das Folgende trefflich. Er ruft die Geliebte ins Freie. Der Winter ist vergangen, der Regen vorbei. Die Blumen erwachen, der Weinstock harrt des Gärtners, die Turteltaube läßt sich vernehmen, die Feige wächst, die Weinstöcke duften. Da soll auch die Freundin nahen und in Liebe blühen. Man fühlt, es ist der Frühlingsgott, der hier jubelt und singt, das ist keine Menschenstimme. Der Attis, der Adonis, der Tammuz oder Dionysos selbst schildert seine Macht. Dann folgt ein Jagdruf gegen die Füchse, die die Weinberge schädigen. Man hat das als Glosse ausgemerzt, Budde hält es für ein Schelmenliedchen usw. Mir scheint es völlig am Platz und ohne Allegorie verständlich. Der Herr der Berge, als der sich auch Krischna darstellt, der Weingott redet als Jäger und Schützer seines Reviers. Er ist der Gott, der nicht in erster Linie als Liebhaber, sondern zunächst als Repräsentant und Schutzherr der Vegetation einherzieht, und auch die Liebe ist in seinem Reich nicht fremd, wenn sie auch nicht allein darin herrscht. Das Ct ist eben nicht nur Liebesdichtung, wie die historischen Ausleger alle annehmen. Auch Krischna vergißt über allen Liebeshändeln nie den höheren göttlichen Beruf. Wenn man das hier unpassend findet, so scheint mir eine allegorische Warnung vor der Ehe an dieser Stelle des Liedes doch noch viel unpassender. Die folgenden Worte zeigen auch nicht, daß sie

[1] ib. 39.

irgendwie in diesem Sinn auf das Mädchen gewirkt hätten. Sie fährt fort, schmachtend des Geliebten zu gedenken. Er soll den ganzen Tag der Gazelle gleich in duftenden Bergen weilen. Weshalb ruft sie ihn nicht lieber zu sich? Weil sie sich an seinem göttlichen Weben in seinem Element erfreut. So tanzt Krischna den ganzen Tag in den Bergen, von Hirtinnen umschwärmt.

Krischna sagt ja selbst: Die Geister dieser Berge schweifen in den Wäldern und schweben in lustigen Spielen über den Abgründen[1]. Die Hirten verehrten den Berg, Krischna aber erschien auf dem Gipfel als der ewige Gott und sprach: Ich bin der Berg. — Aber in seiner Verkörperung als Hirtenfürst stieg er den Hügel empor, zusammen mit den anderen Hirten, und brachte dem Berge, seinem eigenen Selbst, wie die anderen Verehrung dar. Die sonnige Erscheinung des Herrn der Berge verhieß den Hirten Gunst und Segen und löste sich wieder in Licht auf[2]. Bald ist er da, bald verschwindet er. Dann singen die Hirtinnen, um sich zu trösten. Und plötzlich stand er da vor ihnen, der Erhalter der drei Welten, lächelnd kam er ihnen entgegen. Da rief die eine: Krischna, o Krischna usw.[3]. Er tritt hinzu, grüßt sie, spielt mit ihnen und führt Hirtentänze auf[4]. So pflegte er Scherz und Spiel mit den Hirtinnen. Und weilte er fern von ihnen, so schien ihnen jeder Augenblick unerträglich lang. — Sie eilten, wenn der Mond aufging, hinaus auf die Wiesen, mit Krischna zu spielen, den sie liebten[5]. Die astrale Deutung empfiehlt sich von selbst. Dann ist aber der Ton, besonders das weibliche Schmachten und lässige Gewähren des Mannes, das Gegenteil des Natürlichen, hier nun im Hohenliede vertreten. Der Naturgott ist deutlich bezeichnet: denn das unermeßliche Wesen, das die Welt liebevoll in sich trägt — hatte die Gestalt eines Jünglings angenommen, hier unter den Hirten. — Wie da in allen Wesen die Elemente von Erde und Wasser usw. — enthalten sind, so ist auch Er überall und in jedem gegenwärtig[6]. Die pantheistische Durchdringung der Welt mit dem ewigen Pneuma ist wohl auch die Grundvorstellung

---

[1] Paul 26. [2] ib. 28. [3] ib. 41f. [4] ib. 42. [5] ib. 44. [6] ib.

für jene Worte im Hohenliede. (3,1 ff.) Das Suchen des Geliebten durch die Braut in nächtlichen Straßen und die Zurückführung widerspricht so aller Sitte, daß hier wieder an Menschliches nicht zu denken ist. Die Nymphe redet. Budde glaubt das Ganze als Traum fassen zu müssen.

3,1 ff. Nachts erhebt sich das Mädchen vom Lager und sucht ihn, den ihre Seele liebt, sie findet ihn und führt ihn zu sich zurück. Ähnlich 5,2 ff., wo der Geliebte erscheint und wieder schwindet, und sie ihm folgt und von den Wächtern betroffen und geschlagen wird. So ergeht sich Krischna nachts im Hain, und die Hirtinnen verlassen ihre Hütten und Hürden und eilen hinaus. Auch die Griechin in des Mädchens Klage, wie Wilamowitz das Fragment aus Ägypten nennt[1], trauert um die Entfernung des Geliebten und macht sich nachts auf, ihn zu suchen[2]. Sie fürchtet nicht die Gefahren der Finsternis, denn συνοδηγὸν ἔχω τὸ πολὺ πῦρ τοὐν τῇ ψυχῇ καιόμενον, oder Liebe ist stark wie der Tod und Eifer ist fest wie die Hölle. In einem ägyptischen Liebeslied ist Ähnliches enthalten[3]. Fast möchte man das problematische griechische Gedicht, das in seiner Einfachheit ganz von dem hellenistischen Stil abweicht, für eine Übersetzung oder Nachahmung aus dem Ägyptischen halten[4]. Die Erklärer setzen sich alle über die Schwierigkeit des Inhalts hinweg. Wie ist es denkbar, daß ein gesittetes Mädchen nachts heimlich das Haus verläßt und ihren Geliebten sucht und zu sich zurückführt, und zwar in das Haus ihrer Mutter, wie es ausdrücklich im Text steht? Zu Änderungen[5] liegt gar kein zwingender Grund vor. Also in den Rahmen des bürgerlichen Lebens auch jener alten Zeit paßt das nicht. An einen Traum zu denken, wie Budde will, ist nach dem vorliegenden Text unmöglich. Träume werden nur erzählt, wenn sie bedeutungsvoll und wunderbar sind, was hier nicht zutrifft.

---

[1] Nachrichten d. Gött. Ges. d. Wiss. 1896, 209 ff

[2] cf. Rhein. Mus. 59, 211.

[3] cf. W. Max Müller, Liebespoesie der alten Ägypter No. XV. cf. m. Ausf. Rh. Mus. l. c. 212.

[4] cf. ib. 201.

[5] Siegfried bei Nowack S. 105, Budde bei Marti 15, cf. Haupt in s. Kommentar S. 112.

Es scheint doch, daß ein uraltes kultisches Motiv vorliegt. Es ist wohl die Gopi, die nachts hinausstürmt, um den mondgleichen Gott zu sehen und seinem nächtlichen Reigen beizuwohnen, wie die Bakchen u. a. Sie werden auch vom König und seinen Wächtern verfolgt, ohne doch durch ihr Treiben an ihrer Ehre Schaden zu leiden. Der alte Zusammenhang ist hier vergessen und das Lied notdürftig moderneren Verhältnissen angepaßt, und so ist etwas Unklares, Halbes entstanden. 5,2 ff. hängt mit 3,1 ff. nicht zusammen. Hier sucht sie den Geliebten bei sich, und da sie ihn nicht findet, bricht sie auf Dort erscheint er, verschwindet aber alsbald wieder, und sie eilt ihm nach. Hier lassen die Wächter sie gewähren, dort schlagen sie sie. Hier findet sie den Gesuchten, dort nicht usw. Und doch sind die auffallendsten Züge gerade gemeinsam, das nächtliche Durchirren der Stadt, die Wächter usw. Râdha vermißt lange ihren Krischna, der spät heimkehrt. Demeter irrt umher und sucht Persephone. Isis irrt umher und sucht ihren Osiris usw. Das ist alter Kultgebrauch und bezieht sich wohl auf die Erneuerung des Lichts. Auch das Suchen im Labyrinth, das eine Kopie des Himmels darstellt, u. a. ist astral zu deuten. Vielleicht spiegelt sich das auch hier. Der sich an das Suchen 5 ff. anschließende Hymnus auf den Vermißten unterstützt diese Auffassung. (5,10.) Mein Geliebter ist weiß und rot, hell und dunkel, was gewiß zu astralen Deutungen paßt, etwa zum Mond. Er ist ausgezeichnet unter Myriaden, eben als Gott. Sein Haupt ist Gold usw., was freilich z. T. auf Rechnung orientalischer Bildersprache kommt

6,1 sucht sie mit ihren Freundinnen vereint. Diese fragen, wo er weile, damit sie mit ihr suchen können. Sie muß also zu ihnen gesagt haben, daß sie ihn vermißt. Wie kann man dann sagen, ihre Auskunft, er sei in seinen Garten zu den Lilien usw. gegangen, sei eine neckische Auskunft, er sei eben bei der Geliebten? Dann würde sie doch nicht suchen und mit den Mädchen umherirren. Sie weiß vielmehr, der Gott weilt in seinem großen Garten, und dorthin eilt sie mit dem Chor der Jungfrauen, um ihn zu suchen und wohl zu umschwärmen, wie die indischen Mädchen den schwarzen Gott.

3,6 ff. Wer ist der, der heraufzieht wie ein grader Rauch

usw. Mit Myrren und Weihrauch naht er. Es ist Salomo selbst. Mit grandiosem Pathos wird sein Einzug geschildert. Das soll alles auf die berühmte Dreschtafel gehen! Dann würde das Ganze als Parodie und unsäglich komisch wirken, wie eine alte Rüpelkomödie. Sechzig Helden umgeben den König, der auf prächtiger Sänfte fährt. Die Töchter Jerusalems werden von einer ihrer Schwestern herausgerufen, den Salomo an seinem Hochzeitstage zu sehen. Wer sind die Töchter Zions? Sind sie immer beisammen? Haben Sie keine Beschäftigung? Weshalb nur die Töchter? Wo bleiben die übrigen Einwohner? Auf diese Fragen gibt es keine befriedigende Antwort, solange das Ganze nicht anders gedeutet wird. Es ist die Pompe, die festliche Einholung des jungen Gottes, den seine Hierodulen oder Priesterinnen oder Mainaden umschwärmen und der als Bräutigam naht und neues Leben ankündigt. So naht der Gott im Bukoleion zu Athen der Basilinna, so findet er sich in jedem ἱερὸς γάμος, mit dem wir es also auch hier zu tun haben. Die Sulamith ist die priesterliche Braut, der großes Heil widerfahren soll, denn sie wird den neuen Gott zur Welt bringen. Dionysos zieht im Triumph durch die Lande, und wo sein Troß erscheint, da eilen die Weiber ihm nach und schwärmen mit ihm durch Berg und Tal. Ebenso Krischna u. a. So auch hier: Kommt heraus und seht den König, ihr Töchter Zions! Für den Israeliten gab es keinen Vegetations- oder Astralgott mehr und alles Große und Weltlich-Prangende wird ihm zum Salomo! So ist das Canticum freilich ein altes Kultgedicht voll heidnischer Phantastik, das, durch Auslassungen und Änderungen dem Israeliten genießbar gemacht, in den Kanon gelangt ist. Gewiß ist unser Gedicht jung, aber es geht zweifellos auf andere, uralte Produkte ähnlicher Art zurück. — 4,1 ff. Die Naturalismen in diesem Preislied zeigen wieder, daß an bürgerliche Hochzeit kaum zu denken ist. Nur der höhere mythologische Standpunkt entschuldigt diese Sprache. Die Naivität jener Zeit kann das nicht entschuldigen, da gerade in erotischen Dingen bei den Israeliten die strengste Sittlichkeit vom Gesetz vorgeschrieben war. 4,6 ff. ist eine crux, an der Scharfsinn und Belesenheit sich lange betätigt haben. Der Bräutigam will zum Myrrenberge und Weihrauchhügel gehen. Frankenbergs Deutung S. 108 ist ganz will-

kürlich. Die vorige Zeile: Bis der Tag kühl wird und die Schatten schwinden, bezieht sich offenbar auf den Besuch des Myrrenberges. Den ganzen Tag will er in den Bergen weilen, wie es eben jene Götter tun, von denen oben die Rede war. Dann heißt es, er wolle mit der Freundin vom Libanon, Amana und Senir niedersteigen, von den Lagern der Löwen, den Bergen der Panther. Mit Löwen und Panthern zieht Dionysos durch die Waldgebirge, da haust Krischna mit Râdha und ihren Gespielinnen. Er steigt herab, um ihr ganz zu gehören. In wilder Höhe hatten sie den Tag über gehaust. Abends steigen sie zum Frieden des Tals hinab. — Die Freundin bereitet den Garten und er naht und genießt die Früchte und fordert auch die Freunde zum Genuß auf, ein einfaches, reizendes Idyll, das all die Spitzfindigkeiten, die man hineininterpretiert hat, nicht erträgt. Eine tiefere Bedeutung ist nicht anzunehmen, sonst wäre die Aufforderung an die Freunde ganz unangebracht. Vgl. auch 6,2 und 11.

7,1 folgt der Schwerttanz, bei dem die Sulamitin sich hin und her bewegt in kriegerischem Reigen. Über den Schwerttanz s. S. 137.

8,5. Unter dem Apfelbaume habe ich dich geweckt, wo er oder sie geboren sein soll. Budde u. a. verzweifelt an der Stelle. Aussicht bietet vielleicht die mythologische Deutung. Der Gott wird unter dem Baume geboren. Man denke an Hermes oder Apollon, an Horus oder Buddha. Darüber vgl. S. 72. Eben weil man schon bei der Komposition des schir haschirim den Sinn nicht mehr verstand, blieb dies Rudiment barbarisch-heidnischer Sage vor dem Schicksal strenggläubiger Kritik und Ausmerzung bewahrt und bietet uns nun einen wichtigen Fingerzeig für die Beurteilung des Ganzen. Dieses wird also wohl am besten dem Kreise der bukolischen Dichtung zugerechnet. Es schildert ein stetiges Tändeln und Kosen, wobei vorwiegend das Mädchen seine Liebe zu dem Erwählten ausspricht und im Ausdruck der Leidenschaft viel lebhafter ist als der Jüngling, der sich meistens auf Schilderung ihrer Schönheit beschränkt. Sie dagegen spricht in stärksten Ausdrücken der Sehnsucht, sie ist krank vor Liebe und sucht nachts in den Straßen nach dem Erwählten usw. Das wäre alles unmöglich, wenn es

sich um einfache Liebeslieder handelte; als Hochzeitsgedichte würden sie geradezu geschmacklos wirken, denn eine junge Frau wird selbst in jener Zeit mit dem Ausdruck ihrer Liebe den Mann nicht übertroffen haben. Es ist eben kein Sterblicher, den sie liebt, wie sie keine Sterbliche ist. Zu dem Gotte blickt sie auf, der sie zu sich erhebt, und mit ihren Freundinnen umschwärmt sie den Erhabenen. Damit schwinden so manche Anstöße, die Schwierigkeiten boten, und es entfällt die Notwendigkeit, ganze Reihen von Versen auszuwerfen, wozu die Erklärer sich gezwungen sahen. Nun ist die Dichtung nach sicheren Kriterien spät entstanden, das Relativpronomen ש, das hier gleichmäßig erscheint und einzelne dem Hebräischen sonst fremde Worte führen auf diesen Schluß [1]. Dagegen steht die Dichtung dem Aramäischen näher, woraus man auf späte Entstehung oder auf Nordisrael als Heimat schließt. Hinzukommt die Vertrautheit mit nordpalästinensischen Örtlichkeiten [2]. Die fremden Ausdrücke von Pflanzen und Handelsgegenständen weisen vielleicht nach Osten; auffällig sind besonders indische und persische Ausdrücke [3], da auch der ganze Charakter der Dichtung immer in jene Gegenden wies. Dazu kommt wahrscheinlich ein griechisches Lehnwort (φορεῖον 3, 9), wodurch das Ganze in späte Zeit, Siegfried meint das dritte oder zweite Jahrhundert v. Chr., herabgerückt wird. Das bezieht sich auch natürlich auf die Sammlung und Redaktion, die Grundmotive sind uralt, gleichviel auf welchem Boden sie zuerst gestaltet wurden, und beruhen in altorientalischer Auffassung der Naturdinge. Der Führer der Sterne mit seinem Reigen reicht bis nach Babylon hinauf, die eigentliche bukolische Prägung erhielt diese Dichtung aber recht spät, und das Canticium zeigt eben die Form, in der diese Literatur in Israel erschien.

Zur theolog. Deutung cf. Erbt, Hebräer 196ff., Jeremias, ATAO [2] 563.

Die Vorstellung vom Hirten der Welt findet sich in A. T. nicht selten. Ich habe dich geweidet in der Wüste, im Lande

---

[1] Driver-Rothstein 481.
[2] Driver-Rothstein 482.
[3] ib. 482, 1. Siegfried 91f.

der versengenden Glut[1]. Wie Schafe weidet er sie in seinem Lande[2] u. a.[3]. Auch des Hirten von Thekoa ist natürlich zu gedenken.

Sodann ist aber der Psalter zu erwähnen. Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser usw.[4]. Du Hirte Israels, höre, der du Joseph hütest wie der Schafe, erscheine[5]. Gunkel denkt bei solchen Ausdrücken mit Recht an den homerischen ποιμένα λαῶν[6]. Die Vorstellung vom Hirten der Menschen ist in den ψ stark vertreten, wie aus jedem Kommentar erkennbar ist.

Die Verkündigung der Geburt Jesu wird an Hirten gerichtet. (Luc. 2.) Man hat zur Erklärung dafür an die vielen Hirten in Israel erinnert, die später große Männer wurden, Jakob, Moses, David, Amos[7]. Nestle bemerkt richtig, daß dies zur Erklärung nicht ausreiche. Er erinnert an den Herdenturm, von dem es heißt: Und du, Herdenturm, Hügel der Tochter Zion, zu dir wird die frühere Herrschaft gelangen und das Königtum über das Haus Israel kommen[8]. Nowack erkennt in Migdal Eder nur eine Bezeichnung für Jerusalam selbst[9], ebenso Marti[10] u. a. Daß von dieser Bezeichnung freilich die bukolische Einkleidung des Lukasberichtes herrühren soll, ist doch wohl eine etwas willkürliche Kombination. Näher liegt wohl eben die bukolische Idee des Heidentums, die hier auf die biblische Sphäre übertragen wird. Vgl. Gen. 35, 21.

Jesus sagt: ἐγώ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλός. ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς τὴν ψυχὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν προβάτων[11]. Zu Simon Petrus

---

[1] Hosea 5. S. Marti Dodekapropheton 101.

[2] Sach. 16.

[3] Jerem. 23, 1—4. Hesek. 34. Jes. 40, 11. Vgl. Joh. 10, 12 u. a. S. Marti 434.

[4] Ps. 23. Dazu vgl. Gunkel, Ausgew. Psalmen S. 52.

[5] Ps. 80.

[6] l. c. 52.

[7] E. Nestle, Ztschr. f. neutest. Wissensch. 1906, 257.

[8] Micha 4, 8.

[9] Handkommentar III 4, 207.

[10] Dodekapropheton 284.

[11] Joh. 10, 11 f.

spricht er: Βόσκε τὰ ἀρνία μου, — ποίμαινε τὰ πρόβατά μου, — Βόσκε τὰ πρόβατά μου[1]. Petrus aber schreibt: ποιμάνατε τὸ ἐν ὑμῖν ποίμνιον τοῦ θεοῦ, — καὶ φανερωθέντος τοῦ ἀρχιποίμενος κομιεῖσθε τὸν ἀμαράντινον τῆς δόξης στέφανον[2]. Bei Hermes sagt der Bußengel, der die Visionen in Gestalt eines Hirten erklärt: ἐγώ εἰμι ὁ ποιμὴν ᾧ παρεδόθης[3]. Auch an die beiden Hirten im sechsten Gleichnis bei Hermas ist zu denken. Der eine war heiter und trug ein safranfarbenes Gewand, es war der Böse; der andere trug ein weißes Ziegenfell und war finster, es war der gute, schlafende Engel[4]. Wer will, mag die beiden Hirten tiefer zu deuten versuchen.

Jesus erscheint auf ältesten Darstellungen als Hirt[5]. Auch an Gregors des Großen Lux gregis est flamma pastoris wäre zu erinnern.

Noch Einiges zur indischen Bukolik sei hier beigebracht. Wie ein Paradies wird Vradja beschrieben, wo Krischna seine Jugend verleben soll[6]. Weiche Luft weht dort, Kühe weiden auf schönen Wiesen, von anmutigen Hirtinnen gehütet. Die Bewohner des Landes erscheinen reich und glücklich in ihrer Einfalt. Kurz, es wird ein Wunschland ausführlich beschrieben. Bemerkt sei noch, daß die jungen Hirtinnen Gewänder von schwarzer und heller, d. h. wohl weißer Farbe, tragen, was zwanglos astrale Deutung nahelegt[7]. Die Knaben Krischna und Sancarchana wachsen in Vradja auf. Es war wie die Sonne und der Mond in der liebenswürdigen Gestalt der Kindheit[8]. Die Hirten der Welt waren Kinder der Hirten geworden. (ib.) Die astrale Natur dieser Bukolik wird hier deutlich ausgesprochen. Sie gleichen der Sonne und dem Mond, wenn

---

[1] Joh. 21, 15ff.

[2] Petr. I 5, 2.

[3] Pastor Hermae V 1, 3. Henneke, Neutest. Apokr. 243 Vgl. Zahn, Hirt d. Hermas. Bardenhewer, Patrologie 34.

[4] Henneke l. c. 264f.

[5] Tertull. de pudicit. 7. Henneke, Altchristl. Malerei 85ff. Vgl. Dobschütz, Christusbilder, bei Harnack-Gebhardt N. F. III, und über die Hirtengleichnisse noch Zeitschr. f. neutest. Wissensch. 1909, 103 ff.

[6] Harivamsa 260, Langlois.

[7] p. 275.

[8] c. 63 p. 279.

ihre Strahlen am Himmel sich vermischen. (ib.) Nachher werden beide mit dem Monde verglichen (280). Die Tracht der Hirtinnen war gelb und schwarz, ebenso die der beiden Kinder: das eine war schwarz, das andere gelb, hell gekleidet. (c. 64 p. 281) Im übrigen tragen sie Lotuskränze, spielen die Flöte, lachen, scherzen, weiden die Kühe und sind immer heiter (282). Diese breit ausgemalte Bukolik ist die nachweisbar älteste, und so darf man wohl alle spätere romanhafte Hirtendichtung der europäischen Literatur auf indische Quellen zurückführen. Die beiden Kinder spielen auch, sie ahmen das Soldatenleben nach, lassen die Hirten exerzieren usw. (301). Abends versammelt Krischna die jungen Hirtinnen und spielt mit ihnen. Sie blicken ihn zärtlich an, der wie der Mond glänzt. (C. 77 p. 324) Sie folgen ihm nach, fern von ihren Vätern, Brüdern und Müttern[1]. Sie gliedern sich in mehrere Chöre und ahmen alle seine Bewegungen nach, wobei sie in die Hände klatschen. So bilden sie eine Art von Ballett, dessen Held Krischna ist[2]. (325). Die Hirtinnen lächeln zärtlich, ihre Liebessehnsucht steigert sich während der Nacht an seinem Anblick, der dem leuchtenden Monde gleicht (325). Deutlicher können Mond und Sterne doch nicht geschildert werden. So führte Krischna in den monderhellten Herbstnächten, umgeben von Hirtenchören, seine Spiele aus (ib.).

Krischna spielt dann wieder mit den Gopis, wie man ihn im Rasatanz auch mit zwölf Gopis einen Rundtanz aufführen läßt[3]. Als er den Glanz des Neumondes und die Schönheit der Herbstnacht wahrnimmt, gedenkt er sich in Vradja fröhlich zu ergehen. Er veranstaltet Stierkämpfe oder Wettstreite der Hirten[4]. Also die Agone fehlen auch hier nicht. Am Abend aber, der schönsten Zeit zum heiteren Ergehen, versammelte er die jungen Hirtinnen und widmete sich dem Spiel mit ihnen, wie es ihrem Alter entsprach. Im Schatten der Nacht hefteten diese entzückten Schönen ihre Blicke auf das liebliche Antlitz

---

[1] Dasselbe war ja im Canticum zu beobachten. Diese Frauen sind von allen Familienbanden losgelöst.

[2] Zum Ballett vgl. o. S. 145 ff.

[3] Harivamsa I 323, 1.

[4] c. 76 Langlois.

Krischnas, das wie der Mond am Himmel glänzte. Der Dichter läßt an mythologischer Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der Gott trägt ein gelbseidenes Gewand, vielleicht nach dem Vollmond. Er ist mit wilden Blumen bekränzt und seine Schönheit verklärt ganz Vradja. Die Gopis folgen ihm mit zärtlichen Blicken, hingerissen und leicht wie Hindinnen. In verschiedene Chöre geteilt ahmen sie in ihren Gesängen Krischnas Taten nach, seine Bewegungen, seine Blicke, seinen Gang, sie klatschen in die Hände und führen eine Art von Ballett auf, dessen Held Krischna selber ist[1]. Also das himmlische Gestirnballett fehlt ebenfalls nicht. Die Gopis stellen seinen Tanz, seinen Gesang, seine Bewegungen, sein Lächeln, die Milde seines Blickes in diesem Ballett dar. Sie durcheilen dabei ganz Vradja, heften sich an seine Fersen, und ihr höchstes Glück besteht darin, sein mondgleiches Antlitz zu schauen. Immer wieder wird ihre Liebe geschildert, von der des Gottes ist nirgends die Rede.

Im Bhagavatpurana X wird Krischnas Kindheit erzählt, die in der Geschichte der Protevangelien der verschiedenen Länder, die übrigens noch zu schreiben ist, eine große Rolle spielen müßte. Die Schilderungen sind so reich an Kleinmalerei, an spielerischem Detail, daß man sich lebhaft an den Hellenismus, an die literarischen Nippes und Rokokopüppchen der alexandrinischen Literatur erinnert fühlt. Wenn der kleine Krischna im Park umherschwärmt und allerlei mutwillige Streiche verübt, um darauf mit verstellt unschuldiger Miene zur Mutter zurückzukehren, so ist das ein Bild, das in seiner naturwahren Drolligkeit, seiner urwüchsigen Naivität an den jungen Hermes der Hymnen oder den Eros der Pseudo-Anakreontik erinnert. Besonders auf die Verwandtschaft mit dem Hermesknaben möchte ich aufmerksam machen, da der Humor der hellenistischen Kindheitsgeschichten, die aber auch im homerischen Hermeshymnos schon anklingt, hier ein wesentliches und, wie mir scheint, sehr bedeutsames Analogon hat. Krischna quält die Ziegen und die kleinen Kinder u. a.[2]. Dann kehrt er mit der harmlosesten Miene zurück. Man denkt auch an den Herakliskos,

---

[1] p. 325 L., s. o. S. 106 ff.

[2] X 8, 29 Burnouf.

ferner aber auch an Robert den Teufel und Calderons La vida es sueño. Krischna zerbricht in der Küche der Mutter die Töpfe, und wenn jene ihn verfolgt und zur Rede stellt, ist er ängstlich und hält die Hand vor die Augen[1], wie der kleine Amor der Anakreontik. Krischnas Strafe besteht darin, daß er mit einem Strick an den Kessel festgebunden wird. Mit dem nachschleppenden Mörser reißt er gewaltige Bäume um[2]. Die Frauen im Park unterhalten sich später über den indessen herangewachsenen Gott. Sie beginnen von ihm zu erzählen, vermögen aber vor Liebe bald nicht mehr zu sprechen[3]. Dann erscheint er selbst in dem pomphaften Äußeren eines Schauspielers, eine Pfauenfeder auf dem Hut, mit einem gelben Kleide angetan. Er stimmt die Schalmei an, und die Mädchen feiern ihn. Sein Lied hat eine ähnliche Macht auf alle Wesen, wie das des Orpheus. Die Gopis schauen ihn an und jede wünscht ihn zum Gemahl. Er treibt argen Spott mit ihnen, ohne dadurch ihre Zuneigung zu verscherzen[4].

Die Gopis eilen, wenn sie seine Stimme hören, von ihrer Arbeit und folgen blindlings ihrer Leidenschaft. Krischna ermahnt sie, zu den besorgten Müttern zurückzukehren. Sie widerstreben und bleiben bei ihm[5]. Auf eine Insel führt er sie dann und tändelt mit ihnen. Sie aber dünken sich über alle Frauen der Erde erhaben. Dann verschwindet er plötzlich aus ihrer Mitte[6]. Sie eilen ratlos umher und suchen ihn. Sie fragen jeden Baum im Hain, ob er ihn gesehen habe[7]. Auf den astralen Gehalt führt schon die Analogie des Suchens nach Osiris, nach Persephone, ferner nach Angelica bei Ariosto.

Die Mädchen trösten sich, indem sie die Spiele Krischnas nachahmen, und damit gleichsam — das Drama schaffen. Alle seine Handlungen werden genau reproduziert. Eine Gopi spielt den Gott selbst und ruft: Ist das nicht Krischna? Seht doch meinen anmutigen Gang. Alle seine Abenteuer werden so von ihnen aufgeführt, was der Dichter sehr anmutig schildert[8]. Seine Fußspuren verfolgen sie und spähen eifersüchtig nach begleitenden Mädchenfüßen daneben. Endlich erscheint er wieder in seinem gelben Gewande[9]. Sie sind entzückt, und ihre Liebe

---

[1] ib. X 9, 10ff. [2] c. 10, 27. [3] c. 21, 4. [4] c. 22. [5] c. 29. [6] 29, 44ff. [7] c 30. [8] 30, 15ff. [9] c. 32.

ist glühend, wie nur Sappho sie schildern kann. Sie scharen sich um ihn zum Rasaspiel[1]. Wundererscheinungen am Himmel, Musik, Blumenregen folgen. Krischna glänzt wie ein Saphir unter kleinerem Gestein und Gold. Sie tanzen und singen um ihn, dessen Gesang die Welt erfüllt. Die Göttinnen am Himmel geraten in Verwirrung, der Mond und die Sterne bleiben stehen[2]. So bringt er die Mondnächte mit den Hirtinnen zu. Daß hier die Zauber der orientalischen Sommer- oder Herbstnacht und des Sternenhimmels mit seinem ewigen Sternentanz hochpoetisch dargestellt werden, ist wohl nicht zu bezweifeln, sowenig wie die hohe dichterische Schönheit dieser ganzen Episode.

Die Angehörigen Krischnas kommen später einmal in diesem romanhaften Purana mit den Hirtinnen zusammen und sprechen von dem Gott. Krischna erscheint wieder nach so langer Trennung. Die Hirtinnen jubeln und umarmen ihn[3]. Das Ganze erinnert stellenweise an einen Roman, und was sind schließlich alle Romane anderes, als letzte Ausläufer der Purana und der Epen? Auch über die Ähnlichkeit der Puranas mit den Evangelien wäre manches zu sagen, vor allem, daß man keine literarische Gattung durch generatio aequivoca entstanden sein lasse, bevor nicht jede Möglichkeit der Beeinflussung durch fremde Muster eliminiert ist. Doch das beiläufig. Die Gopis verwünschen ihre Augenwimpern, die ihnen seinen Anblick mißgönnen. Er tritt unter sie und erläutert ihnen seine Macht, und sie lauschen andächtig.

Am Vollmondstage, erzählt Hemacandra[4], wurde zuweilen ein großes Fest begangen, an dem Tempel und Häuser illuminiert wurden, wohl mit symbolischer Bedeutung. Da fand auch eine hallisa-Aufführung statt; hallisa ist ein einaktiges Spiel mit einer männlichen und sieben, acht oder zehn weiblichen Rollen. Musik und Gesang nehmen darin einen großen Raum ein. Auch Krischna hat, wie es einmal im Bhagavatpurana heißt[5], acht Gemahlinnen, und sonst findet sich Ähnliches. In alten Fastnachtsspielen

---

[1] c. 33.
[2] 33, 19.
[3] X 82.
[4] Hertel, Ausgew. Erz. aus Hemacandras Parisistaparvan S. 133.
[5] X 58 Burnouf.

zankten wohl sieben Weiber um einen Mann[1]. Vgl. Wackernagel, Kl. Schr. I 315, 52.

Das ist bukolisch, es ist der Reigen der Hirtinnen, die einen Gott umschwärmen; auch in Griechenland u. a. gibt es ja dafür Entsprechungen.

Krischna ist der jüngste von sieben Brüdern, was auch astral zu deuten ist[2]; er ist acht Tage nach dem Vollmond geboren[3], sein Name bedeutet der Schwarze. Das Drama entstand gerade da, wo der Krischnakult blühte[4], alles das deutet auf alte tiefe Zusammenhänge. Der Mond tritt hier überall stark hervor, und für Krischnas Mondnatur läßt sich daher vieles geltend machen.

Man entschuldige das lange Verweilen bei diesen Tändeleien, aber sie sind auch für den Stil der hellenistischen Zeit wesentlich, wurden bisher aber nicht beachtet. Vom Gitagovinda wäre hier gewiß auch noch vieles zu sagen; die Dichtung ist trotz der späten Entstehung von uralten Motiven erfüllt. Vgl. A. Weber Berl. Ak. Wiss. 1867.

Wenn man in dem chinesischen Lichtfest, das das labyrinthische Gewimmel am nächtlichen Horizont darstellte[5], einen bukolischen Zug annehmen darf, so sei das hier kurz erwähnt.

Für Amerika sei auf den 19. Tonalamatlabschnitt hingewiesen, wo von Xochiquetzal, der jungen Mondgöttin, die Rede ist, die zugleich als Liebesgöttin und Geliebte des Sonnengottes erscheint. Sie wohnt über den neun Himmeln an einem sehr angenehmen und luftigen Ort, begleitet und gehütet von vielem Volk, von anderen Weibern vom Rang der Göttinnen geliebt. Viele Ergötzlichkeiten erfreuen sie an Quellen, Bächen und Blumengärten. Auch Spaßmacher, Zwerge und Bucklige sind in ihrer Umgebung, die sie durch Musik und Tänze unterhalten[6]. Man wird nicht verkennen, daß diese Schilderung allenfalls hier-

---

[1] Böhme, Tanz in Deutschland I 65.

[2] Windisch, Sächs. Ges. d. Wiss. 1885, 458.

[3] Sonnerat, Reisen in Ostindien I 195.

[4] Windisch l. c. 448.

[5] Grube, Veröffentl. Mus. Völkerk. 1901, 51.

[6] Seler, Codex Borgia II 280, s. o. S. 109.

hergehört. — In Nordamerika ist auch der Mythos von den Plejaden sehr verbreitet, die als spielende Kinder beim Tanz zum Himmel entrückt sein sollen, im Süden findet sich ganz Ähnliches, wenn auch vereinzelt[1]. Alles dies gewährt einen Einblick in die Vorgeschichte der bukolischen Dichtung, bei der wir noch kurz verweilen müssen.

Die Geschichten vom Ursprung der Bukolik[2] verdienen alle gleich wenig Beachtung. Nur bei einer der vor Theokrits Idyllien in den Handschriften überlieferten Nachrichten möge einen Augenblick verweilt werden. Andere, heißt es da, erzählen Folgendes über die Aitia der Bukolik: Ὀρέστῃ γὰρ ἐκκομίζοντι τὸ τῆς Ἀρτέμιδος ξόανον ἐκ Ταύρων τῆς Σκυθίας χρησμὸς ἐξέπεσεν ἐν ἑπτὰ ποταμοῖς ἐκ μιᾶς πηγῆς ῥέουσιν ἀπολούσασθαι. Orestes tut das in Rhegion und kommt nach Tyndaris in Sizilien, wo das Idol festlich empfangen und der Kult gestiftet wird. Was mit den ἑπτὰ ποταμοῖς ἐκ μιᾶς πηγῆς ῥέουσιν gemeint sei, läßt sich nicht sagen, wenn man aber die sonstige Bedeutung der Bukolik, ferner die der Artemis bedenkt, so ist man versucht, hier an die nun einmal auch an den Mond gebundene Siebenzahl zu denken und ein lunares Element zu supponieren. Doch bleibt das rein hypothetisch. Dieser Überlieferung möchte ich jedenfalls ein beträchtliches Alter zuschreiben. Ein noch höheres aber einigen Sätzen in dem folgenden kleinen Traktat περὶ διαφορᾶς τῶν βουκολικῶν. Da finden sich folgende merkwürdige Sätze: ᾄδειν δέ φασιν αὐτοὺς (sc. τοὺς βουκόλους) ἄρτον ἐξηρτημένους θηρίων ἐν ἑαυτῷ τύπους ἔχοντα καὶ πήραν πανσπερμίας ἀνάπλεων καὶ οἶνον φέρειν ἐν αἰγείῳ ἀσκῷ σπονδὴν νέμοντας τοῖς ὑπαντῶσι στέφανόν τε περικεῖσθαι καὶ κέρατα ἐλάφων προςκεῖσθαι καὶ μετὰ χεῖρας ἔχειν λαγωβόλον· τὸν δὲ νικήσαντα λαμβάνειν τὸν τοῦ νενικημένου ἄρτον. Der Sieger bleibt in Syrakus, die Besiegten gehen in die Vorstädte und sammeln dort ihre Nahrung ein, wofür sie mit Segenssprüchen danken. Sie hängen einen Kuchen auf, der Tierbilder trägt. Es ist Weizenkuchen, also ist er hellfarbig, die kreisrunde Gestalt denken wir uns hinzu, und in dem

---

[1] Ehrenreich, Mythen und Legenden 38.

[2] Cf. Schöll, Sat. phil. Sauppio obl. 176. Crusius Rhein. Mus. 45,265ff. Reitzenstein, Epigr. und Skol. 193ff.

dargestellten Tier vermuten wir ohne weiteres einen Frosch oder einen Hasen.

Die κέρατα ἐλάφων sind gewiß nicht bedeutungslos. Wenn gerade Artemis in Verbindung mit dem Hirsch erscheint[1], so deutet das vielleicht auf ihre Mondnatur hin[2]. Auf Vasenbildern wird Selenes Wagen von Hirschen gezogen[3]. So beziehen sich auch hier vielleicht die Hörner auf den Mond. Das μετὰ χεῖρας ἔχειν λαγωβόλον darf wie alles, was sich auf den Hasen bezieht, erst recht zum Mond in Beziehung gesetzt werden. Ein Agon findet statt, der Sieger erhält das Brot der Besiegten; das Brot ist schon besprochen worden. So zeigt sich, daß die Einleitung zu Theokrit durchaus nicht unbedeutend ist und sogar sehr alte und schätzbare Nachrichten enthält.

Reitzenstein behandelt den Ursprung der Bukolik in größerem Zusammenhange[4]. Er hält die Nachrichten der Scholien auch z. T. für sehr alt. Auch er glaubt an priesterliche βουκόλοι und weist eine vortheokritische Nachricht über das bukolische Lied bei Timaios nach[5]. Befreiend wirkt sein Ergebnis, verschwunden seien für jede ernste Forschung die wirklichen Hirten mit ihrem Wettgesang[6], von denen die Literaturgeschichten soviel erzählen. Er erinnert auch an den orphischen Hymnos auf Hekate, die der Dichter als βουκόλῳ εὐμενέουσαν εἰ κεχαρηότι θυμῷ anruft; auch die Kureten werden βουκόλῳ εὐάντητοι genannt. Auch an das Agyrtentum und andere heruntergekommene Priester erinnert er und verbindet sie mit den Bukoloi. In den Kretern des Euripides werden sie mit ihren asketischen Observanzen geschildert[7]. Hippolytos zieht Reitzenstein sehr gut in diesen Kreis[8], seine Sprödigkeit und Kälte mahnt wirklich stark an Krischna, wenn dieser auch nicht gerade kalt ist; er ist

---

[1] Zahlreiche Belege bei Gruppe 1276,9. Vgl. Siecke, Drachenkämpfe passim u. Kroll, Ztschr. f. d. Gymn. 1909, 228,2.

[2] Gruppe 840,1.

[3] Gruppe 159,15.

[4] Epigramm und Skolion 193 ff., wo auch die Literatur angegeben ist. Vgl. Welcker, Kl. Schr. I 402.

[5] Reitzenstein 197 ff. 202.

[6] l. c. 203.

[7] Diels, Deutsche Literaturztg. 1889, 1081.

[8] S. 211.

jedenfalls weit weniger leidenschaftlich als die ihn umgebenden Jungfrauen. Nun haben schon Frühere die Ähnlichkeit des Hippolytos mit Hauptgestalten der bukolischen Dichtung erkannt. Eriphanis eilt dem spröden Menalkas durch Berg und Tal nach[1]. Daphnis zeigt entsprechende Züge. Wenn Knaak in einer Kritik von Reitzenstein behauptet, das πρῶτον ψεῦδος seiner Aufstellung sei die Annahme sakraler βουκόλοι, so wird das jetzt hoffentlich niemand mehr gutheißen. Im orphischen Dienst spielt der Bukolos eine große priesterliche Rolle[3].

βουκόλος war eine religiöse Bezeichnung. Die Mysten wurden βουκόλοι genannt, im fünften Jahrhundert jedenfalls. Dionysos selbst erscheint als Hirt. λέγουσι δ'αὐτὸν — καὶ πρῶτον ἐπιχειρῆσαι βοῦς ζευγνύειν καὶ διὰ τούτων τὸν σπόρον τῶν καρπῶν ἐπιτελεῖν. ἀφ' οὗ δὴ καὶ κερατίαν αὐτὸν παρεισάγουσι[4]. — φασὶ δὲ καὶ τὰς Μούσας αὐτῷ συναποδημεῖν παρθένους οὔσας καὶ πεπαιδευμένας διαφερόντως. ταύτας δὲ διά τε τῆς μελῳδίας καὶ τῶν ὀρχήσεων, ἔτι δὲ τῶν ἄλλων τῶν ἐν παιδείᾳ καλῶν ψυχαγωγεῖν τὸν θεόν[5]. Das gemahnt an die vielen Bilder indischer Bukolik, wo auch ganz naturwidrig die Frauen den einen Mann umschwärmen und verfolgen, der ihre Neigung nur kühl erwidert. Die Mysten des Dionysos heißen, wie gesagt, βουκόλοι, besonders auf kleinasiatischen Inschriften ist das zu finden[6]. Oft genug findet sich ein Gott von Ammen, Nymphen oder sonstiger weiblicher Begleitung umgeben. Die Pleiaden erziehen den Dionysos[7], eine für uns sehr wichtige Überlieferung, die nach den Germanicusscholien[8] auf Pherekydes zurückgeht, was Gruppe mit Recht aus inneren Gründen für möglich hält. Er erinnert auch an den sternführenden Bakchos des Sophokles, an die ätherischen Pleiadenchöre des Euripides[9] und des Kallimachos χορεία παννυχὶς

---

[1] l. c.

[2] Berl. Phil. Wochenschr. 1895, 1161.

[3] Maaß, Orpheus 180 ff.

[4] Crusius, Rhein. Mus. 45,266 f.

[5] Diodor 4,4,2. Luk. π. ὀρχ. 79; cf. Orph. Lith. 260.

[6] Rohde, Psyche² II 16.

[7] Gruppe 825,3.

[8] 258 ff. 149,2. Br.

[9] El. 468.

der Pleiaden[1]. Die Sterne als Begleiterinnen des Gottes sind eben das Urbild, das sich in all den bukolischen Nymphen spiegelt. Auch die Hyaden sind Hüterinnen des Bakchos[2]. Auch Hermes erscheint in Verbindung mit Nymphen[3]. Pan scherzt im Reigen der Nymphen[4]. σύγχορε νυμφῶν nennt ihn der Orphiker[5], nach ihm σὺν Πανὶ σκιρτῶσι ἀν οὔρεα εὐάστειραι[6]; cf. CIG 4538[a], Gruppe 828,3, Steph. Byz. Πανία.

Die Nymphen heißen Βάκχοιο τροφοί[7], mit denen der Gott πλεῖστα συμπαίζει[8], auch in bildlicher Darstellung, wo der Gott als Führer auftritt, ἠκολούθουν δὲ τούτῳ παιδίσκαι πεντακόσιαι κεκοσμημέναι χιτῶσι πορφυραῖς χρυσῷ διεζωσμέναι κτλ[9]. Sie umschwärmen ihn, wie sie der Artemis über den Erymanthos folgen, τῇ δέ θ' ἅμα νύμφαι κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο ἀγρόνομοι παίζουσι. γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ[10]. Am Sipylos wurde Acheloos ähnlich begleitet, ἐν Σιπύλῳ ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνὰς νυμφάων αἵ τ' ἀμφ' Ἀχελώιον ἐρρώσαντο[11].

An die Bakchai sei dann erinnert, die z. T. den Dionysosammen gleichgesetzt werden[12]. Ihr Reigen, ihr verzücktes Schwärmen um den Gott, der selbst ihnen gegenüber nie liebend erscheint, erinnert durchaus an die Gopis Krischnas. Ihren Wahnsinn mit seinen Begleiterscheinungen darf man vielleicht als späteren Zuwachs betrachten, der etwa aus kleinasiatischen oder thrakischen Kulten entstand und daher mehr orgiastischen Charakter zeigt. Auch die Musen, Chariten, Horen, Karyatiden und welche mythischen Frauen einen Gott im Reigen umschwärmen, darf man als bukolisch in unserem Sinn ansprechen und den indischen Hirtinnen an die Seite

---

[1] Fr. 381, Schneider.
[2] Gruppe 825,4.
[3] l. c. 828,2. Vgl. Siecke, Hermes der Mondgott 58 f.
[4] Eur. Bakch. 944 Νυμφῶν ἱδρύματα καὶ Πανὸς ἕδρας.
[5] h. 11,9.
[6] h. 51,8.
[7] Orph. h. 51,3; vgl. Strabo X 468.
[8] Soph. Oid. Tyr. 1108.
[9] Athen. V 200 E.
[10] ζ 105.
[11] Ω 615. Gruppe 828,5.
[12] l. c. 732.

setzen. Auch die Kureten, Satyrn usw. sind hierherzurechnen, sofern sie sich tanzend um eine Gottheit bewegen. Gewiß ist vieles verschieden, aber man nehme das Abweichende fort und es bleibt doch zuviel Übereinstimmendes, als daß man nicht Verwandtschaft annehmen möchte. Daß die griechische Bukolik dem Orient verpflichtet sei, ist übrigens schon früher behauptet worden, wenn man auch Theokrit nicht aus dem Hohenliede schöpfen lassen wird[1]. Wertvoll an diesem Vergleich ist nur das stillschweigende Zugeständnis, daß das Canticum bukolischen Charakter zeigt[2]. (Vgl. S. 267.) Bei Theokrit findet sich nichts, was direkt an das Canticum erinnerte, ganz wenige Züge vielleicht abgerechnet[3]. Der getragene, pathetische Ton der hebräischen Lyrik hat mit dem sizilischen Geplauder nichts gemein. Eher könnte man an die ägyptischen Liebeslieder denken, in denen sich aber auch nur weniges Entsprechende findet[4]. An den Orient im allgemeinen erinnert Daphnis. πῆ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὅκα Δάφνις ἐτάκετο, πῆ ποκα Νύμφαι, die sonst ihn zu umringen pflegten[5]. Hylas neigt sich, aus dem Brunnen Wasser zu schöpfen.

ὕδατι δ' ἐν μέσσῳ Νύμφαι χόρον ἀρτίζοντο
Νύμφαι ἀκοίμητοι — ταὶ δ' ἐν χερὶ πᾶσαι ἔφυσαν,
πασάων γὰρ ἔρως ἀπαλὰς φρένας ἐξεφόβησεν
'Αργείῳ ἐπὶ παιδί —.
Νύμφαι μὲν σφετέροις ἐπὶ γούνασι κοῦρον ἔχοισαι
δακρυόεντ' ἀγανοῖσι παρεψύχοντ' ἐπέεσσιν[6].

Die Horen bringen den Adonis herbei[7]. Aphrodite harrt seiner, doch kurz währt ihr Glück über den Geliebten, er stirbt früh und alle beweinen ihn. Aber er kehrt zurück.

ἵλαθι νῦν φίλ' Ἄδωνι καὶ ἐς νέον· εὐθυμεύσαις,
καὶ νῦν ἦνθες Ἄδωνι καὶ ὄκκ' ἀφίκῃ φίλος ἡξεῖς

---

[1] Vgl. Holm, Gesch. Siziliens II 499, cf. Rh. Mus. 59,201.

[2] Ausführlich über Orientalisches in der Bukolik bei V. di Giovanni, Filologia e Letteratura Siciliana I 173 ff.

[3] Rhein. Mus. l. c.

[4] l. c.

[5] Theokr. I 66 Wilamowitz.

[6] ib. 13,43 ff.

[7] 15,102 ff.

schließt die γυνὴ ἀοιδὸς ihr Lied, und χαῖρ', ὦ Ἄδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφίκευ, ruft Gorgo träumerisch noch im Fortgehen. Es ist ganz der Ton der Gopilieder. — Adonis ist tot καὶ Νύμφαι κλαίουσιν ὀρειάδες, Aphrodite irrt rasend durch die Wälder, ihre Trauer wird von Bion wirklich ergreifend geschildert; es ist die Situation, die in den Tragödien immer wiederkehrt, der Schmerz um den Tod des Teuren, und man empfindet hier recht klar, wie aus der kultischen Totenklage tatsächlich die dramatische Kunst sich entfalten konnte. Bion zeigt, wie man den Mythos seelisch beleben und mit tragischer Glut durchwärmen kann, das Beispiel ist typisch und für die älteren Fälle lehrreich.

αἱ Χάριτες κλαίοντι τὸν υἱέα τὸν Κινύραο,
ὤλετο καλὸς Ἄδωνις ἐν ἀλλάλαισι λέγοισαι.
αἰαῖ δ' ὀξὺ λέγοντι πολὺ πλέον ἢ Παιῶνα
καὶ Μοῖραι τὸν Ἄδωνιν ἀνακλαίοισιν Ἄδωνιν[1].

Daß Adonis überhaupt in dieser überschwänglichen Weise gepriesen wird, erinnert ebenfalls an Krischna. Beide haben kein Verdienst und wirken nach der Schilderung nur durch den Eindruck ihrer Persönlichkeit so faszinierend, so berückend und bezaubernd, wie es eben nur begreiflich ist, wenn an siderische Dinge und die Wunder des gestirnten Himmels gedacht wird. Auch Achilleus bei den Töchtern des Lykomedes entgeht dem Bukoliker nicht. In einem reizenden Bruchstück fädelt Bion die Liebe des jungen Peleiden zu Deidameia ein. Der Mythos ist entschieden bukolisch zu verstehen. Der junge Achilleus, auch sonst mit orientalischen Sagenfäden umsponnen[2], ist vielleicht eine Spiegelung des einzigen Gottes unter Göttinnen. Der troische Sagenkreis gestattete eine allgemeine Verliebtheit der Lykomediden in der Jüngling nicht, sondern vereinigte diese Strahlen in Deidameia allein. Das Urbild der Sage jedoch mag ein Held oder Gott gewesen sein, um den sich alle Heroinen scharen. Skyros war frühzeitig mit dem Kult des Ares und der Amazonen verknüpft[3], und Achilleus erscheint gleichsam als Hypo-

---

[1] Bion I 91 ff.
[2] Phil. Gespr. 36.
[3] Gruppe 616.

stase des Gottes, den die Amazonen umringen. Der Kleidertausch des Achilleus steht gewiß nicht in Widerspruch damit. Die Amazonen selbst, die so oft in Beziehung zu einzelnen Gottheiten wie Ares oder Artemis stehen, wird man ebenfalls in die Reihe der schwärmenden Göttinnen setzen können, wenn sie auch später eindrucksvollere Züge erhielten. Das Kriegerische ihres Wesens ist vielleicht sekundär, ursprünglich sind sie vielleicht nur die Geleiterinnen des Ares, die ihn umschwärmen und nachahmen. — Ferner ist Attis mit den ihn umgebenden Gallen bukolisch zu fassen. Die Göttermutter durchzieht nach dessen Tode klagend alle Lande, wie Aphrodite um Adonis. καὶ τὺ Ῥέα κλαίεις τὸν βουκόλον[1]. In der Darstellung der naassenischen Lehre führt Hippolytos ein Lied an, in dem Attis als ποιμὴν λευκῶν ἄστρων bezeichnet wird und daher als Mondgott zu fassen ist[2]. An den Attis Menotyrannus der Inschriften erinnert Gruppe[3]. Er wird mit Sonne und Mond identifiziert. Er trägt die sterngeschmückte Tiara[4]. Auch die Bezeichnung ἐπουράνιος μήνης κέρας, die Origines anführt[5], deutet auf Mondnatur.

Anchises, Oidipus, auch Kyros u. a. m. erscheinen in ihrer Jugend als oder unter Hirten. Paris unter den drei Göttinen, die sich seinem Urteil fügen und um ihn werben, steht dem Krischnatypus ebenfalls nahe. — Hier kann endlich auch an das Gestirn ποιμένος σχῆμα erinnert werden, das Boll in den astrologischen Gestirnverzeichnissen fand und das er auf babylonischen Ursprung zurückführt[6]. — In Sparta gab es Jungfrauenchöre, denen man einen kultischen Grundgedanken zuschreibt. In Theokrits Epithalamion wird erzählt, daß bei Menelaos' Hochzeit χορὸν ἐστάσαντο δώδεκα ταὶ πρᾶται πόλιος μέγα χρῆμα Λακαινᾶν. Sie sangen und tanzten dazu ποσσὶ περιπλεκτοῖς, ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὑμεναίῳ[7]. Sie sangen von ihrem Zusammenleben mit Helena:

[1] Theokrit 20,40 Wilam., Hepding, Attis 102,3, Gruppe 1531,4.

[2] Gruppe 1531,4, Bergk, Fr. Lyr. Gr. III⁴ 685. 687.

[3] 1533,2.

[4] Julian or. V 171 a.

[5] Fr. Lyr. Gr. III⁴ 685. Gruppe l. c.

[6] Boll, Sphaera 254.

[7] Theokr. 18,3 ff.

Ἀῶς ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον
πότνια νὺξ ἅτε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος,
ὧδε καὶ ἁ χρυσέα Ἑλένα διαφαίνετ' ἐν ἁμῖν [1].

Man sieht den Reigen, aus dem sie hervorragt wie etwa Nausikaa aus ihrem Jungfrauenchor oder Artemis vor ihren Nymphen. Alle sind gegen Helena verglichen mangelhaft, wenn sie etwa am Eurotas um die Wette liefen,

τετράκις ἑξήκοντα κόραι θῆλυς νεολαία [2]

Also 240 Jungfrauen waren in dem Gymnasion vereinigt, denn nach Kaibel handelt es sich um eine Aitiologie zum Helenakult im spartanischen Platanistas. Andere Jungfrauenchöre hatten ähnliche Kulte, die Dionysiaden und Leukippiden, die z. T. priesterliche Funktion ausübten [3]. Bei dem Tempel des Dionysos Kolonatas war ein Haus des Heros, der dem Dionysos einstmals den Weg nach Sparta gezeigt haben soll. Diesem Heros [4] opfern die Dionysiaden und Leukippiden πρὶν ἢ τῷ θεῷ. Elf Dionysiaden forderten die Leukippiden zum Wettlauf heraus [5]. δρᾶν δὲ οὕτω σφίσιν ἦλθεν ἐκ Δελφῶν. Also ein sakraler Jungfrauenreigen zu Ehren eines Gottes oder Heros, das ist eine vollgültige Entsprechung zu den bukolischen Chören. Diels erinnert auch an den elischen Frauenchor. (l. c.) Er bestand aus sechzehn edlen Frauen, denen der Kult des Dionysos oblag, und auch dem Herakult waren sie verpflichtet. Die Stiftungslegende ist Pelops' Hochzeit [6], über deren Bedeutung vgl. S. 173. Die sechzehn Mädchen kommen zu je zweien aus den acht elischen Phylen, denen man eine astrale Bedeutung beimessen mag, doch will ich mich darauf nicht einlassen. An Krischnas acht Gemahlinnen (Bhagavatpurana X 58 Burnouf) sei noch erinnert. Die zwölf lakonischen Mädchen Theokrits, die 240 andere beaufsichtigen, sind ebenfalls auf die Formel zu bringen, sie entsprechen dem Zodiakus. Vielleicht gehören auch die Kalathiskotänzerinnen hierher (cf. Not. degli scavi 1884 Tf. 7. ἐφ. ἀρχ. 1889, 100 u. a.).

[1] 26 ff.
[2] l. c. 24.
[3] Diels, Hermes 31,370.
[4] Nach Sam Wide, Lakon. Kulte 160 war es Leukippos.
[5] Paus. III 13,7.
[6] Diels l. c.

Es bleibt also bei der kultischen Bukolik. Das alte γένος Βουκολιδῶν auf Ithaka, das angeblich von Philoitios abstammte [1], sowie das attische Geschlecht der Βουκόλοι [2] sind ursprünglich gewiß rein priesterlichen Charakters gewesen. Auch das Bukolion in Athen, in dem sich die Gattin des athenischen Archon Basileus mit Dionysos vermählte, entspricht dem Reigenplatz der Hirtinnen, die den geliebten Gott umspielen.

So ergibt eine zusammenhängende Betrachtung der Lyrik schon recht viele Anhaltspunkte für die Entstehung des griechischen Dramas. Überall fast zeigt sich ein Hinneigen zur Mimesis, die besonders in der bukolischen Art im weiteren Sinne stark hervortritt. Priesterinnen umschwärmen den Jahresgott, den Mond- oder Sonnenhelden wie Sterne, drehen sich im Reigen um ihn wie der Sternenchor, und er selbst leitet als Chorführer ihre Tänze. Aus der Projektion der himmlischen Vorgänge auf die Erde, die seit ältester babylonischer Zeit im Kult herkömmlich war, ergab sich mit Notwendigkeit das mimetische Element. Der Priester stellt den Gott dar, den Bukolos, der die Sterne leitet, ihn umschwärmen im Chor die Herden der Sterne oder die ihn liebenden Hirtinnen. Er hat meist noch einen Bruder, Freund oder eine Geliebte, die er aber zeitweise verläßt und dadurch in große Trauer versetzt, oder mit denen er Wettkämpfe veranstaltet; die beiden großen Himmelskörper trennen und vereinigen sich nach Wincklers schöner Deutung, die neuerdings ja immer mehr Verständnis und Anerkennung findet. Daß nun die griechische ältere Bukolik geradezu aus Indien eingeführt worden sei, soll nicht etwa behauptet werden, die Geschichte der Lyrik weist so oft nach Kleinasien hin, daß man eine kleinasiatische Bukolik, für die als interessantes Analogon Krischna dienen kann, sehr wohl annehmen kann. Wenn einmal die Geschichte der bukolischen Literatur geschrieben werden sollte, würden jedenfalls Indien und die Krischnalyrik samt dem Gîtagovinda eine hervorragende

[1] Plut., Quaest. Gr. 14. Töpffer, Att. Geneal. 263,2.

[2] Wilamowitz, Homer. Unters. 249,14; vgl. Töpffer l. c. Über bukolische Umzüge vgl. noch Nilsson, Gr. Feste 201 ff. Allgemein vgl. auch Gruppe in Roschers Myth. Lex. s. Orpheus 1150,18 ff. Cf. Kern bei Pauly-Wissowa s. Bukoloi. Doch s. Wilamowitz Textgesch. d. Buk. 165.

Rolle darin spielen. In Griechenland allein ist die Lösung auf keinen Fall zu finden. Wenn Aristoteles [1] die Tragödie ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον ableitet, so ist nicht an die Gattung des Dithyrambos im engeren Sinn, sondern an die Chorlyrik überhaupt zu denken [2], aus der das Drama vielleicht nicht unmittelbar erstanden ist, wie Bethe will, mit der es aber sehr früh in Verbindung gekommen sein muß. Denn da gerade in dem dionysischen, krischnaartigen Kult das mimetische Element sehr früh und sehr stark auftritt und gerade dieser Kult ohne orgiastische Schwärme nicht zu denken ist, die den Gott umkreisen und nachahmen, so liegt es doch wohl nahe, die Verbindung mit dem Chor recht früh anzusetzen. Der eigentliche Held war Dionysos, der teils selbst agierte und seine Geschichte erzählte, teils mit seinen Satyrn oder Bakchen sich unterhielt, mit ihnen tanzte und scherzte und von ihnen begleitet, angerufen, bewundert und nachgeahmt wurde. So hat man sich wohl ursprünglich diese Art von Dionysoslitanei zu denken. Fr. Nietzsche behauptete, Dionysos sei der Held aller Tragödien [3] und bis zu einem gewissen Grade hat er allerdings recht. (S. o. S. 233.) Nur schwebte ihm immer ein ziemlich vager Begriff des Dionysischen vor, der im Orgiasmus dieses Kults zwar eine Unterlage hat, niemals aber den Griechen in solchem Grade zum Bewußtsein gelangte und nie eine derartige Bedeutung besessen hat. Wilamowitz schildert das wirkliche dionysische Treiben mit seinen Maskeraden und Karnevalfesten sehr treffend [4], befremden aber muß es, wenn er leugnet, daß die Taten und Leiden des Gottes Gegenstände mimischer Tänze und Spiele gewesen wären [5]. Er glaubt, die Modernen seien durch „die Analogie der christlichen Weihnachts- und Passionsspiele“ zu dieser Auffassung gelangt. Dann müßte Dionysos ja wirklich auf Erden gewandelt sein, fügt er spottend hinzu. Dionysos ist auf Erden gewandelt, er manifestiert sich als Mensch unter Menschen, von Menschen wird er gefangen genommen, durch Menschen leidet er, um sich

[1] Poetik 4,1449 a 10.

[2] Wilamowitz, Herakles I 79.

[3] Geb. d. Trag. 73.

[4] Herakles I 59.

[5] Ib. Vgl. auch Textgeschichte der Bukoliker 165.

zuletzt dann immer wieder als Gott darzustellen. Sein Leben und Leiden ist tatsächlich ein Erdenwallen, wie das des Daphnis, wie das des Krischna, der nur Hirt unter Hirten sein will. Diese Jahresgötter gehen auf Erden menschlich umher, Buddha manifestiert sich als Menschgewordener bis zu seinem Tode; die immer wiederkehrende Menschwerdung des Buddha ist ihre ganze Geschichte, wie Jâtakam und Lalitavistara uns lehren. Als Götter können diese Götter nicht wirken, erst anthropomorph gewinnen sie Gewalt und Macht auf Erden. Gewiß, die Priester die sie darstellen, sind eben Menschen, und diese mimische Inkarnation hat vielleicht die Vorstellung der mythischen entstehen lassen. „Leiden zunächst gibt es nicht.“ Wenn man von mythischen Leiden des Gottes nichts wüßte, müßte man sie erschließen, der Jahresgott leidet eben durch das Ende der Jahreszeit, durch den Untergang der Vegetation, Tammuz, Attis, Adonis, Daphnis, Linos, Bormos, Skephros, Zagreus und alle ihre Brüder leiden durch gewaltsamen Tod, durch Blendung, durch Zerreißung usw. Aber auch Dionysos leidet, er wird von Pentheus, von Lykurgos verfolgt, von Seeräubern gefangengenommen, in den alkyonischen Teich geworfen usw., also alle Leiden kann man ihm doch wohl nicht absprechen. Die Zerfleischung des Zagreus darf man nach Wilamowitz nicht über die peisistratische Zeit hinaufrücken. Auf altkretische Vorstellungen führt zunächst Firmic. Mat. VI 5 [1], dann aber läßt doch die Analogie des Osiris mindestens erkennen, das solche Vorstellungen bei dem regen Verkehr mit Ägypten seit alters in Griechenland lebendig waren und wohl nicht erst darauf zu warten brauchten, bis irgendein orphischer Versschmied peisistratischer Zeit sie den Griechen bekannt machte. Wilamowitz schließt auch hier ex silentio, was bei diesen mythologischen Dingen aber wenig angebracht ist, denn nichts zerflattert leichter als volkstümliche Sagenüberlieferung alter Zeiten. Was würde man alles folgern können, wenn man unsere Märchenliteratur z. B. so behandelte! Wie Wilamowitz S. 60 die δρώμενα und die Mimesis überhaupt ableitet, verstehe ich nicht ganz. Aus der Scheu, liebe Hausgefährten, Rinder u. a., zu töten,

---

[1] Vgl. dazu Gruppe 254.

und dem daneben doch bestehenden Bedürfnis nach Fleischgenuß soll der Ritus der Buphonien, die symbolische Zeremonie usw. entstanden sein. Man wälzte die Verantwortung für die Schlachtung einer sagenhaften Persönlichkeit zu. So sollen nebeneinander symbolische Handlungen, δρώμενα und λόγοι entstanden sein, die miteinander nicht zusammenzuhängen brauchen. Nun, die Griechen waren betreffs der Tiertötung, von einigen Sekten abgesehen, leider recht wenig sentimental, bei jedem Opfer bluteten die lieben Haus- und Arbeitsgenossen. Aber ganz abgesehen davon haben wir ja gesehen, daß die Mimesis weder auf diese noch auf die von Aristoteles geschilderte Art entstanden ist, sondern auf ein weit höheres Alter zurückblickt. Die schwärmenden Hirtinnen und Priesterinnen ahmen Krischna nach, sie alle wiederholen den ewigen Reigen des gestirnten Himmels.

Recht wichtig scheint doch auch die Frage, ob der Chor oder die Schauspieler das Ursprüngliche waren. Bethe[1] behauptet, die Urform sei ein Agon zweier Chöre gewesen, etwa wie Catull 62 das archaisierend vorführt[2]. συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία. διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον heißt es zwar bei Athenaeus 630 C, aber die Späteren wußten vom Ursprung des Dramas noch weniger als Aristoteles, und doch ist die Nachricht vielleicht nicht ganz unrichtig. Der orchestische Teil nämlich war von jeher natürlich Hauptaufgabe des Chors, der seine astral-mimetischen, kyklischen Reigentänze um den Gott aufführte. Den sakralen Grundcharakter dieser Tänze wird man übrigens nicht leugnen, wie einst Wilamowitz, betreffs des Geranos, „der mit gar keiner Gottheit Dienst was zu tun hat". (Zukunftsphilologie II 19,2.) Das ist doch fraglich. Also den orchestischen Anteil vertrat vorwiegend der Chor, aber der eigentliche Held, der Mittelpunkt der Kulthandlung mußte doch der Gott sein, und wenn er nicht bildlich dargestellt, sondern vom Priester selbst vertreten wurde, so war dieser eben das Zentrum der Aktion[3]. Der Priester erzählte die Festlegende

[1] Prolegomena 19 ff.

[2] Wilamowitz, Hermes 14,198, Bethe 29.

[3] Pollux, IV 116 f. Otfr. Müller, Handb. d. Arch. § 336,3, Griech. Lit. I⁴, 497, Bethe, Prol. 42 f.

als Hotar, als Erzähler, oder in der Maske des Gottes als eigene Erlebnisse. Wenn die Vorstellung der zwei Hauptgötter vorherrschte, so traten auch zwei Priester auf, wie für die Veden u. a. bezeugt ist, und rezitierten abwechselnd die heiligen Strophen, oder sie richteten das Wort aneinander und der Agon kam zustande. Der Priester ahmte also den persönlich gedachten Gott selbst nach, erzählte seine Schicksale oder spielte sie womöglich vor. Der Chor blieb bei der elementareren Vorstellung der den Gott umkreisenden Sphären, Planeten oder anderen Himmelskörper. Diese Erklärung löst alle Schwierigkeiten vielleicht am vollständigsten. Die Mimesis des Chors beschränkt sich auf die Sphären- oder Sternbewegung um das Himmelszentrum. Das ist altbabylonische Vorstellung. Von einem Kriegstanz zu Ehren des einziehenden Gottes ist eine Nachricht erhalten, „alle meine Truppen, wie An. Tir. An. Na. drehten sie sich, Tag und Nacht machten sie Musik[1]. An. Tir. An. Na scheint das Himmelsgewölbe, den Aufbau der Sphären zu bedeuten, also die Krieger Assurbanipals führen einen astralen Sphärentanz um den Marduk auf; da haben wir den Sinn des Chortanzes in ursprünglichster Form. Der Reigen dreht sich um den Gott wie die Planetensphären um die Sonne. Zur Erklärung dieser Anhänglichkeit, um die physische Adhäsion zu vermenschlichen, wird die Erotik eingeschoben, da sonst diese Treue nicht begreiflich erscheint. So entsteht die Liebe der Hirtinnen zu dem treuen Hirten Krischna. Nichts lag angesichts der um den Zentralstern sich ständig bewegenden Planeten näher als der Vergleich des Hirten und der Herde. Daher der bukolische Charakter. Die Planeten sind aber ursprünglich die Herde, sind im Vergleich ursprünglich Tiere, Lämmer, Ziegen oder Böcke. Der mimetische Trieb verlangt nun möglichste Anthropomorphisierung, so wurden aus den Tieren die Satyrn, dann die Hirten und Hirtinnen mit ihrer Erotik. Die Tiermasken der alten Chöre, besonders der Komödie sind so vielleicht zu erklären. Statt eines Gottes tritt auch das Götterpaar ein; das hindert den Chor nicht, beide ebenso zu umkreisen. Die beiden Götter, Sonne und Mond, sind erst vereint, trennen sich dann,

[1] Lehmann-Haupt, Klio IV 257. S. o. S. 96.

der eine geht unter, kehrt spät zurück und beide sind wieder vereint, neue Trennung folgt, den Himmelsvorgängen entsprechend usf. Damit ist der Stoff der Tragödie gleichsam schon gegeben. Ob der Hauptgott als Agamemnon, als Oidipus usw. wirkt, leidet und etwa in seinem Rächer wieder aufersteht, ist ganz belanglos. Die Urform ist unveränderlich, der Zeitlauf läßt den Grundgedanken natürlich verblassen und bei einem phantasievollen Volk tausend Variationen aufkommen. Das Nebeneinander der zwei Götter vor ihrer Trennung führt zum Agon, zum Dialog, zur dramatischen Handlung. Das agonistische Element ist so alt wie das Dioskurenmotiv selbst. Das bleibt aber auf die beiden Götter beschränkt. Der Chor führt seine kyklischen Tänze um beide auf, unbekümmert um deren Beziehungen zueinander, wie etwa die lesbischen Hirten Daphnis und Chloe umgeben, ohne beider Beziehungen zu einander zunächst zu beachten; ähnlich auch Krischna und Rama. Der tragische Chor legt eine eigentümliche Passivität den dramatischen Vorgängen gegenüber an den Tag, besonders in der älteren Tragödie, aber selbst bei Euripides ist das noch bemerkbar genug. Wie ist z. B. das gleichgültige Verhalten des Chors in der Medeia psychologisch zu erklären? Er weiß alles, was bevorsteht, und begnügt sich doch mit schwächlichen Klagen, statt den Kindermord mit Gewalt zu vereiteln. Es hat alles denselben Grund. Der Sphärengang ist in ewig kyklischer Gleichförmigkeit in Bewegung; Sonnen- oder Mondauf- und untergänge beeinflussen seine Bahn niemals. Festzuhalten ist also, daß ursprünglich der Chor an der dramatischen Handlung keinerlei Anteil gehabt hat, er konnte sogar allein agieren, nur daß man dann nicht vom Drama reden kann[1]. Er konnte sich um das Idol oder den Altar bewegen, dann war ein lebendes Zentrum ganz unnötig, zumal er selbst die Musik dazu lieferte. Andererseits wirkten der Hotar, der Kulterzähler oder die beiden alternierenden Sänger, die abwechselnd ihre Vedenstrophen vor-

[1] Damit erledigen sich auch Bethes Bedenken (Prol. 36) über den formalen Unterschied zwischen der Sprache der Schauspieler und der des Chors. Selbstverständlich ist der eigentliche Dialog, das Drama selbst, nicht aus dem Chor entstanden, beide Teile gehören m. E. ursprünglich gar nicht zusammen.

trugen oder früher autoschediasmatisch vorbrachten. Bei dieser improvisatorischen Art der abwechselnden Erzählung ist es noch viel leichter vorstellbar, daß zunächst ein Wetteifer der Sänger in ihrer Kunst zum Zweck der Erhöhung ihres Ansehens und Einflusses bei der Menge, dann ein Wettstreit in den Rollen der Götter entstand. Aus dem persönlichen, auf Privatinteressen beruhenden Agon entwickelte sich der dramatische Streitdialog, der wohl aller Dramatik Anfang gewesen ist. Das ist alles natürlich nur ein Erklärungsvorschlag; aber so lang eine ganz befriedigende Lösung des Problems nicht vorliegt, darf man wohl ein wenig den Weg der Hypothese beschreiten.

Wenn es später zu Doppelchören kam, so ist das vielleicht eine Nachbildung der zwei Götter, aber das ist nur sekundär und als ganz späte Bildung zu betrachten. Das Älteste ist der einheitliche kyklische Chor. Das Überwiegen des Agons, das Überhandnehmen des Interesses für diesen läßt es erst möglich erscheinen, daß der Chor die Zweiheit nachahmte und seinerseits einen Agon anstellte oder an dem Agon der beiden Priester teilnahm. Das ist anscheinend erst eine ganz späte Entwickelung, die mit der Grundbedeutung des Chors nichts zu tun hat. Die Urgeschichte ist also in Kürze die: Der Priester in der Maske des Gottes erzählt dessen Taten, oder zwei Priester entwickeln zwischen sich den Agon, das Wettgespräch in den Masken der zwei Götter. Ein Priesterchor umkreist den oder die zwei Sänger mit kyklischen Reigen und preist den oder die Götter. Je dramatischer der Agon der beiden wird, um so größer die Aufmerksamkeit des Chors dafür; ahmt der Chor ursprünglich den Gott nach, wie die Planeten als kleinere Abbilder der Sonne erscheinen, so ahmt er schließlich auch den Zwist der beiden nach und spaltet sich in zwei Halbchöre. Damit scheint das Grundproblem der Tragödien gelöst. Was nun von obiger Ansicht des Athenaeus und Neuerer zu halten ist, ergibt sich von selbst. Das ist alles hypothetisch, ganz gewiß, und muß es bleiben, bis die Denkmäler oder der Scharfsinn der Gelehrten es als falsch erweist. Einstweilen kann ich nicht leugnen, daß eine gewisse Wahrscheinlichkeit diesen Konstruktionen für mich wenigstens innewohnt. Jede Widerlegung wäre als Belehrung hochwillkommen!

Bethe[1] verbindet den auf dem Schiff daherfahrenden Dionysos, der auf Vasenbildern verschiedentlich dargestellt wird[2], (s. o.) mit Thespis und dem Thespiskarren. Thespis auf dem Karren stellt ihm die Urform des Dramas dar[3]. Wilamowitz (l. c. 62,23) glaubt an den Zusammenhang des carrus navalis mit dem Thespiskarren, lehnt aber jede Folgerung für das Drama ab. Daß Dionysos in Prozession auf der Götterbarke erscheint, ist natürlich, und wenn man den Karren des Thespis davon ableiten will, ist nichts dagegen einzuwenden, aber in dieser Vorstellung die Urform des Dramas zu sehen, scheint tatsächlich ganz grundlos. Man weiß auch garnicht, wie diese Urform gedacht werden sollte, hoffentlich nicht nach Art mittelalterlicher Misterien oder moderner Gauklerwagen. Der Einzug des Gottes auf dem Prozessionsschiff oder Wagen war natürlich selbst eine Art von dramatischer Vorstellung, und insofern kann man Bethes Behauptung verstehen, aber die eigentlichen Anfänge der Dramatik lassen sich auch ohne so engen Anschluß an dies Motiv erfassen. Sie beruhen auf der Kultlegende, dem Kultgespräch und dem bukolischen Reigen im weiteren Sinne.

Über die Bedeutung der Erigonefabel, die durch Eratosthenes' Gedicht bekannt ist, urteilt Wilamowitz durchaus richtig, wenn er alles das für Konstruktion und nicht für Überlieferung[4] hält. Überlieferungen sind es wohl nur insofern, als sich Erinnerungen an alte dramatische Spiele auf Ikaria und den anderen Inseln darin spiegeln[5], und daß auch die einzelnen Gebräuche und Tänze, der Askoliasmos u. a. hier etwa ihren Ursprung haben, mag man immerhin annehmen, obgleich andererseits wieder nichts hindert, das alles weiter hinaufzurücken. Dann spiegelte sich darin nur der Eindruck des ersten Auftretens dieser Dinge in der ägäischen Sphäre. Tatsächliches und Wesentliches jedenfalls lehrt die Erigonefabel für die Geschichte des Dramas nicht. Wie früh weltliche Mächte in diese

[1] Prolegomena 46 u. 337.

[2] Dümmler, Rh. Mus. 45, 355. Wilamowitz, Herakles I 62. Gruppe 1420.

[3] Hor. a. p. 276 plaustris vexisse poemata Thespis. Vgl. auch Dieterich, Arch. f. Rel. 1908, 173f.

[4] Herakles 61f. Vgl. Maaß, Anal. Eratosthenica 60ff. Philol. Unters. VI. Hermes 18.

[5] Gruppe 47.

Kultangelegenheiten eingriffen und sie ihren Zwecken dienstbar zu machen wußten, lehrt die Geschichte der sikyonischen Adrastchöre, die der Tyrann Kleisthenes aus politischen Gründen auf Dionysos übertrug[1]. Gruppe hält es für wahrscheinlich, daß Herodot V 67 schon der Ansicht ist, die tragischen Chöre Athens stammten aus Sikyon[2]; er läßt ja den Alkmaioniden Kleisthenes in Nachahmung seines Großvaters, des Tyrannen von Sikyon, bei der neuen Phylenordnung gegen Aias verfahren, wie dieser gegen Adrast verfuhr. Gewiß kam die Tragödie den Athenern in ihren Elementen aus der Peloponnes, aber das war erst eine ganz späte Station. Die Politik ließ diese neue Kunst nicht aus den Augen. Solon, dessen historische Stellung bei weitem noch nicht endgültig fixiert worden ist, schlug angesichts des aufkommenden Dramas wütend auf den Boden und sagte, nun würden die Menschen auch bald im Leben zu Lügenreden übergehen[3]. Ihm, dem politischen Realisten und konsequenten Denker, mußte diese üppigste Ausblüte des Kultwesens natürlich unerwünscht sein; statt der Aufklärung brachte sie nur eine Stärkung des alten Glaubens. Als dann in der Sophistenzeit die Dialektik fast Selbstzweck wurde, sprach Gorgias sich entschieden für das Drama aus, in dem der Täuschende gerechter sei als der Getäuschte. Der Götterglaube war durch den Rationalismus entkräftet worden und flößte keine Besorgnis mehr ein, bot dagegen dem ästhetischen Bedürfnis und dem Spiel des Verstandes erwünschten Stoff dar. Die vollkommene Demokratie schuf dann die priesterlichen Sängergilden ganz zu Bürgerchören um[4], und es galt dann ἱστάναι ὡραίῳ Βρομίῳ χόρον ἄμμιγα πάντας[5].

Über eine Bemerkung von Wilamowitz sei noch ein Wort gesagt. Er kritisiert[6] Aristoteles' Behauptung von der Entstehung der Tragödie aus dem Dithyrambus[7] und bekämpft sie, weil ein innerer Gegensatz zwischen der Chorlyrik und dem Drama bestehe. In jener verschwinde der Chor als solcher und der

[1] Herodot V 67.
[2] Gruppe 1436,2.
[3] Diog. L. I 39.
[4] Wilamowitz, Herakles I 76.
[5] Orakel bei Demosth. Mid. 52.
[6] Herakles 80f.
[7] Poet. 4, 1449a 11. S. o. S. 262.

Dichter trete hervor; im Drama verschwinde der Dichter, er rede nicht nur durch fremden Mund, sondern auch aus fremder Person heraus. Das sieht freilich wie ein Gegensatz aus, erweist sich aber bei näherem Zusehen als nicht stichhaltig. Der Chor spricht eigentlich überhaupt nicht persönlich, sondern begnügt sich mit allgemeinen Lobpreisungen des Gottes, den er umschwärmt und von dem er jedes Licht geistig und seelisch empfängt. Der Gott selbst stand zum Chor nur als Führer in Beziehung, der Hotar erzählt die Legende, die zwei Priester in Göttermasken stimmten Wechselgesang an, ohne den Chor zu beachten. Später erst, mit zunehmender Ausbildung kunstmäßigen Chorgesangs begann dieser stärker hervorzutreten und die Rolle des Gottes z. T. selbst zu übernehmen. Der Chorführer selbst schwieg und ließ die Choreuten für sich sprechen. Der Chor redet selbstverständlich immer im Sinn einer Person, des Dichters, aber dieser selbst tritt zurück. Der Chor stellt eine Vervielfältigung des Chorführers vor, der nicht mehr zu sprechen braucht, da er mit den Stimmen des Reigens redet. Es ist das auch eine Art von Mimesis, der Chor ahmt eben auch das Reden des Gottes nach, wodurch eigentlich etwas Widersinniges entsteht, indem ein Haufe von Menschen unisono die Meinung eines anderen Einzelnen ausspricht[1]. Im Drama sind Chor und Schauspieler streng zu sondern. Der Chor spricht in ältester Zeit, wie man annehmen muß, nur zum Gotte, er preist und feiert ihn mit Reigen und Gesang, er begleitet seine Worte mit variierenden hymnenartigen Liedern. Da nun aber der Gott oder Dichter oder Chorege hier stark individuell hervortritt, ist für jenen der Spielraum nicht vorhanden; er muß sich mit einer Nebenrolle begnügen, und wie diese immer mehr verkümmerte, lehrt die Geschichte des Chors von Aischylos bis zu Euripides. Also eigentlich ist der Chor hier wie dort derselbe, nur daß der rein lyrische Chor sich stärker entwickeln konnte, wenn der Gott nicht selbst dramatisch hervortreten wollte. In diesem Fall, wie gesagt, bildete sich die besondere, eigentümliche Spezies aus, daß der Chor für den Führer das Wort nimmt; auch das beruht wohl z. T. auf weltlichen Ur-

[1] oder statt seiner die Erzählung selbst übernimmt, wie bei Stesichoros.

sachen, bei Pindar handelt es sich um Feste für Könige und Fürsten, es kam auf Prunkentfaltung an. Da trat der Dichter naturgemäß zurück und ließ den Chor seine Gedanken und Worte singen. Den Ruhm und Lohn heimste er ja doch hauptsächlich selbst ein. Im Drama ist der Dichter auch zuerst sein eigener Schauspieler, nicht immer aber verfügt er über alle die Talente, die eine so vielseitige Aufgabe erfordert. So tritt er auch zurück, und es entsteht der Schauspielerstand. Ein Gegensatz also besteht eigentlich nicht oder höchstens nur scheinbar infolge zunehmender Spezialisierung der Kunstausübung; die Entstehung eines solchen scheinbaren Gegensatzes zu verstehen, ist aber wichtig, um falsche Folgerungen fernzuhalten. Man kann nicht sagen, im Dithyrambus redet der Dichter selbst, im Drama verschwindet er; er verschwindet in beiden, denn im Dithyrambus singt der Chor statt seiner und im Drama redet der Schauspieler für ihn, während dem Chor eine Nebenrolle zufällt. Der Unterschied ist nur, daß der dithyrambische Chor als Sprecher des Dichters hervortritt, der dramatische Chor aber nicht Sprecher des Dichters oder des dramatischen Helden wird, sondern in der alten untergeordneten Stellung verbleibt. Er wird gewiß auch hier Sprachrohr des Dichters, dessen tiefere Gedanken er vorträgt, aber er wird es nicht so äußerlich, formell, wie beim Dithyrambus.

Daß der alte Dithyrambus, der dem Aristoteles vorschwebt, mimetisch war, sagt Wilamowitz (S. 81) mit Recht, ebenso ansprechend ist seine Bezeichnung der Tragödie als eines „dionysischen Frühlingsspieles“ (S. 86). Denn im Gamelion und Elaphebolion, d. h. im Frühling wurde gespielt. Daß er aber den alten Thespis mit seinem Karren allen Ernstes zum Schöpfer der Tragödie macht und sogar deren Geburtsjahr 534 dem Marmor Parium entnimmt, „denn Name und Jahr darf geglaubt werden[1],“ ist wunderbar! Thespis hat das Drama geschaffen, Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt[2] und das eigentlich Tragische im Drama begründet. Er hat also danach erstens den Dialog überhaupt und zweitens das eigentliche

[1] Herakles I 86, cf. auch seine griech. Literaturgesch. in Hinnebergs „Kultur der Gegenwart“ I 8,44.

[2] Arist. Poet. 4. Diog. L. III 56.

Wesen der Tragödie ganz allein erfunden. Ob es wohl in der Gesamtliteratur einen Genius gibt, der gewaltiger auf die Kunst eingewirkt hat? Seltsam, daß er dann nicht eine noch viel mächtigere Stellung in der Weltliteratur einnimmt. Sophokles fügte dann den dritten Schauspieler hinzu und erfand noch einige andere Kunstmittel der Tragödie. Der Schematismus ist leicht zu übersehen und leicht zu merken. Sollte diese Übersichtlichkeit am Ende der Entstehungsgrund des ganzen schönen Schemas sein? Sollten da peripatetische Historienschreiber wie Chamaileon u. a. im Spiele sein? Zum Glück hatte Hiller dies ganze durchsichtige Lügengewebe schon 1884 zerrissen und besonders die Herrlichkeit der Thespislegenden in ihrer Nichtigkeit aufgedeckt[1]. Nach dem oben Ausgeführten besteht der zweite Schauspieler schon seit ältester Zeit, er ist so alt wie der Agon, und dieser so alt, wie die orientalische Weltanschauung. Hiller weist nach, daß die Thespislegende verhältnismäßig spät aufgekommen ist und wahrscheinlich auf peripatetischer Konstruktion beruht; man sieht es all diesen schematisierenden Nachrichten von der älteren Theatergeschichte auf den ersten Blick an, daß sie desselben Ursprungs sind. Man hat darauf hingewiesen, daß auch schon Aischylos nicht ohne dritten Schauspieler ausgekommen zu sein scheint, obwohl außer bei Themistios und in der Biographie kein Zeugnis dafür vorliegt, daß der zweite Schauspieler weit älter ist als Aischylos. Themistios hat den Ruhm, diesen Sachverhalt klar ausgesprochen zu haben[2], wenn die Ansicht auch vielleicht längst Gemeingut war. Eine methodische Widerlegung der alten Tradition erforderte eine gesonderte Abhandlung, die hoffentlich bald im Anschluß an Hillers Ausführungen über Thespis den ganzen Wust dieser attischen Theatergeschichte gründlich untersucht und als das kennzeichnet, als was sie sich jedem Unbefangenen von vornherein gibt.

Die Maske des Schauspielers, die übrigens mit der ursprünglichen Tiermaske des Chors nichts zu tun hat, beruht wieder auf ältesten Gebräuchen. Der Priester tritt in der Maske

---

[1] Rhein Mus. 1884, 330 ff.

[2] Themist. or. 26, 382, 19 Dind., cf. Westerm. βιόγρ. 121, 81.

des Gottes auf, um sein Ansehen zu steigern, so bei den Indern[1] und Iraniern, denn die Maskeraden des Mithraskultes darf man wohl hierher rechnen[2]. In Griechenland ist das auch sehr alt, besonders in der Peloponnes; Pausanias erzählt[3] von einem πρόσωπον Δήμητρος Κιδαρίας im arkadischen Pheneos. τοῦτο ὁ ἱερεὺς περιθέμενος τὸ πρόσωπον ἐν τῇ μείζονι καλουμένῃ τελετῇ ῥάβδοις κατὰ λόγον δή τινα τοὺς ἐπιχθονίους παίει. Also bei einer kultischen Handlung legte der pheneatische Priester diese Maske der beturbanten Demeter an. Gruppe vermutet, daß der arkadische Tanz Kidaris[4] mit dieser Demeter Kidaria in Beziehung stand[5], es war eben ein sakraler Tanz, der die Irrfahrten der Göttin wahrscheinlich mimisch darstellte. Oben (S. 247) sahen wir, daß vedische Sänger sich, wenn sie zu zweien auftraten, die Gesichter färbten, schwarz und weiß oder schwarz und rot. Der einziehende Triumphator trat in der Maske des kapitolinischen Gottes auf und färbte sich das Gesicht rot. (S. o. S. 30)[6]. In Korinth sah Pausanias auf dem Markt Schnitzbilder der Artemis und des Dionysos ἐπίχρυσα πλὴν τῶν προσώπων, τὰ δε πρόσωπα ἀλοιφῇ σφισιν ἐρυθρᾷ κεκόσμηται[7]. In Phelloe in Arkadien θεῶν ἱερὰ Διονύσου καὶ Ἀρτέμιδός ἐστιν, ἡ μὲν χαλκοῦ πεποίηται, βέλος δέ ἐκ φαρέτρας λαμβάνουσα, τῷ Διονύσῳ δὲ ὑπὸ κινναβάρεως τὸ ἄγαλμά ἐστιν ἐπηνθισμένον[8]. Ob beide Statuen korrespondierten, ist nicht ersichtlich. Artemis galt als Mutter des Dionysos[9], sonst erscheint sie im ältesten Kult gerade mit Dionysos verbunden und ihrem Wesen nach durch das ihres Partners erheblich beeinflußt[10]. Man kann also vielleicht wirklich denken, daß das dunkle Erz der Göttin und der Zinnober des Gottes als die beiden Lichthälften sich gegenüberstanden, doch genügt Pausanias' Wortlaut, wie gesagt, nicht dazu. In Phigalia stand

[1] Oldenberg, Rel. d. Veda 492f., Gruppe 897.
[2] Cumont, Mysterien des Mithra, deutsch v. Gerich S. 112f.
[3] VIII 15,2.
[4] Athen. 14, 631 D.
[5] 924,3.
[6] Vgl. die altkorinthischen Schnitzbilder des Dionysos, Paus. II 2,6.
[7] II 2, 6; Gruppe 854,6 u. Bachofen, Gräbersymbolik 292 ff.
[8] Paus. VII 26,4.
[9] So bei Eretria, Gruppe 66,11. cf. 1299,7.
[10] Gruppe 1284 ff.

ein Dionysos, ὁπόσον δὲ αὐτοῦ καθορᾶν ἐστιν ἐπαλήλιπται κιννάβαρι ἐκλάμπειν[1]. Plutarch spricht von dem μίλτινον ᾧ τὰ παλαιὰ τῶν ἀγαλμάτων ἔχρωζον[2].

P. Hartwig bespricht in den Römischen Mitteilungen von 1897 einen rotfigurigen Krater der Berliner Sammlung, auf dem die wiederkehrende Kore und Hermes umtanzt von acht Satyrn erscheinen[3]. Er bezieht die Darstellung auf das Anthesterienfest und sieht die Abbildung einer dramatischen Aufführung darin, wozu meines Erachtens keine Nötigung vorliegt. Man sieht die dem Boden entsteigende Göttin von einer Schar wilder Naturgeister umtanzt, die das Aufleben der Vegetation in ausgelassener Freude begrüßen. Hindeutungen auf scenische Darstellung bietet der Krater gar nicht. Es handelt sich wohl nur um eine Art von bukolischer Darstellung in unserem Sinn, die freilich auf die Elemente des Dramas in seiner Urgestalt hindeutet.

Wernicke nimmt an, daß die Neuordnung der Dionysien unter der Herrschaft des Peisistratos der Anlaß für die Einführung der Bockstänze in Athen u. zw. nach peloponnesischem Muster war[4]. Danach wäre im fünften Jahrhundert der Chor des Satyrdramas im Bockskostüm aufgetreten. Ihre Schwierigkeit hat die Hypothese natürlich jedenfalls. Reisch führt aus, daß die Annahme, die ersten Choreuten seien Satyrn gewesen, nur Schwierigkeiten schaffe, da das tragische Choreutenkostüm aus jeder anderen Tracht leichter zu erklären sei als aus dem Satyrkostüm[5]. Er schwächt auch die Bedeutung der Aristotelischen Worte vom Ursprung der Tragödie ἐκ σατυρικοῦ[6] ab[7]: da man ja gar nicht wisse, welches Material Aristoteles zur Beurteilung der voraischyleischen Tragödie noch besaß. Das scheint mir ganz richtig. Das häufige Vorkommen der Ziegen in Griechenland läßt vermuten, daß die Form des Satyrchors griechischen Ursprungs ist, was wir von der Entstehung

[1] Paus. VIII 39, 4, cf. auch Creuzer, Symb. I 154.

[2] Qu. Rom. 98. Vgl. allgem. Gruppe 903,2, über die Zirkusfarben s. o. S. 171; Samter, Familienfeste 47 ff. 56 f.

[3] Röm. Mitteilgn. 1897, 89 ff.

[4] Hermes 1897, 300.

[5] Festschrift f. Gomperz 471.

[6] Poet. IV 12.

[7] p. 472.

der Tragödie nicht ohne weiteres zugeben konnten, so daß jene Satyrnchöre schließlich, wieviel Spielraum man ihnen auch gewähren mag, in der Gesamtentwickelung nur eine episodische Rolle spielen können.

Sollte hier eine Art von Farbensymbolik, deren uraltes Bestehen aus den babylonischen Planetentürmen u. a. bekannt ist, die beiden Priester als die zwei Götter des Lichts und der Finsternis andeuten? Es wäre einmal zu untersuchen, inwieweit die faecibus ora peruncti und die verschiedenen Angaben über angewandte Farbstoffe[1] mit diesem Gedanken in Zusammenhang stehen. Im ganzen wird man freilich daran festzuhalten haben, daß der Priester das Prosopon seines Gottes nachahmte[2]. — Was die theriomorphen Choreuten betrifft, so scheint deren Geschichte eine recht komplizierte zu sein, mit irgendwelcher Sicherheit läßt sich wohl nichts sagen, soviel auch in der Hinsicht versucht worden ist[3].

Wenn dem Chorreigen in letzter Hinsicht ein astraler Charakter zuzuschreiben ist[4], so hat man den Raum, in dem er die Schreittänze ausführt, als kreisförmig zu denken, denn kreisförmig war die Bahn der Planeten um das Zentralgestirn vorgestellt. Trat nun der Hotar oder Sänger in die Mitte des Chors, um die Legende des Gottes, etwa in dessen Maske, vorzutragen, so war es denkbar, daß ihm ein besonderer, vielleicht erhöhter Standplatz zugewiesen wurde. So entsteht die runde Orchestra und in ihrer Mittte die Thymele, die vielleicht nicht nur für das Opfer des Gottes bestimmt war, sondern dem diesen persönlich darstellenden Priester als Standplatz angewiesen wurde[5]. Auch zwei Sänger konnten ihren Agon sehr wohl

---

[1] Gruppe 903,2.

[2] Vgl. auch Thrämer in Roschers Myth Lex. I 1080.

[3] Wilamowitz, Her. I 85 u. a.

[4] Vgl. auch Wolfgang Schultz, Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise (Myth. Bibl. III, 1) S. 41, wo noch vieles wertvolle Material zu finden ist.

[5] Pollux IV 123. Athen. 699 A. Wieseler, Thymele. Bethe 76. Dörpfeld, Gr. Theat. 33 u. 278. Kaibel, Epigr. 101 u. 781. Benndorf, Samothrake II 84. Vgl. auch E. Müller, De Graecorum deorum partibus tragicis (Religionsgesch. Versuche und Vorarbeiten VIII 3) Gießen 1910, der die Rollen der Götter bei den Tragikern behandelt, für die klassische Zeit ein notwendiger Beitrag.

noch inmitten des Reigens an der Thymele ausfechten, solange er einfach und mehr litaneimäßig blieb. Nahm er dagegen, zunächst autoschediasmatisch, eine inhaltlich interessierende Form an, erhielt er eine Art von dramatischem Gang, so kann man sich vorstellen, wie der objektive Reigen des Chors durch die neugierige Aufmerksamkeit aufgehalten und zum Stillstand gebracht, wie die Choreuten zu Zuschauern wurden. Vor allen Dingen kam dann hinzu, wenn die Sänger ihren Agon im Kostüm des Gottes ausfechten wollten, daß dann ein Raum für den Kostümwechsel vorhanden sein mußte. So entstand die einfache Hinterwand der ältesten griechischen Bühne. Von einem erhöhten Podium der Schauspieler war keine Rede, ist doch die Urvorstellung die des vom Reigen umschwärmten, mit ihm umherschwärmenden Gottes. Erst die Rhesis ließ den Gedanken an einen erhöhten Standpunkt aufkommen. So muß man sich auch von diesem Gesichtspunkt in der Bühnenfrage auf die Seite von Dörpfeld[1] und Wilamowitz[2] stellen. Puchstein[3], der die literarischen Quellen nicht heranziehen will, ist kaum völlig in der Lage, diese Ansicht wirksam zu bekämpfen. Daß die Griechen so indifferent gewesen sein sollten, daß es ihnen gleichgültig war, ob sie den Bühnenvorgängen vollständig mit den Augen folgen konnten oder nicht, wird schwerlich jemand glauben.

Schließlich noch eine Vermutung zum Ursprung der Tragödie. An einer Stelle des Akropolisfelsens befanden sich mehrere Höhlen[4] und aus den orphischen Hymnenworten ὑπ᾽Ατθίδος ἤγαγες ἄντρον δήμου ᾽Ελευσῖνος τόθιπερ πύλαι εἰσ᾽ ᾽Αίδαο[5] u. a. hat man geschlossen, daß an diese Höhlen sich ein Plutonkultus knüpfte. Auch Hekate wurde vielleicht in einer dieser Höhlen verehrt[6].

---

[1] l. c.

[2] Bühne des Aischylos, Hermes 21,597 ff. Kydathen, 164. Todt, Philol. 1889, 505 ff. versucht ihn umsonst zu widerlegen. Mit Recht aber hebt er hervor, daß die schnelle Entwickelung, die nach den antiken Zeugnissen im attischen Bühnenwesen vor sich gegangen sein müßte, wenig Wahrscheinliches enthalte. Wir sahen, daß die Entwickelung eben viel weiter hinaufreicht. Vgl. auch Wachsmuth, Stadt Athen 510; Wilamowitz, Hermes 1886, 601.

[3] Die griechische Bühne.

[4] Dörpfeld, Athen. Mitteilgn. 1886, 328.

[5] h. Orph. 18, 14 f.

[6] Rubensohn, Mysterienheiligtümer in Eleusis u. Samothrake 18.

Der Plutonkult in dem ἄντρον scheint noch lange bestanden zu haben[1]. In dem Telesterion der peisistratischen Zeit liefen Stufen an allen vier Wänden hin, von denen aus die Mysten den δρώμενα zuschauten. Wenn im perikleischen Tempel von einem ὀπαῖον ἐπὶ τοῦ ἀνακτόρου gesprochen wird[2], so meint man, daß sei eine Lücke im Dach des Anaktorons, des Bühnenraums, und stellte die Verbindung mit dem freien Himmel her, wie etwa die Öffnung einer Höhle[3]. Gruppe folgert richtig, daß diese Einrichtung auch für den peisistratischen Tempel anzunehmen sei (l. c.). Auf der Bühne wurden die δρώμενα, wenn der Ausdruck zutreffend ist[4], vorgeführt. Die Zuschauer saßen im Dunkeln, dann leuchtete plötzlich ein magisches Licht auf, um gleich wieder zu erlöschen. Der Eindruck des Ganzen soll gewaltig gewesen sein. Der im Dunkel des lukianischen Hades tastende Mikyllos fragt: εἰπέ μοι, ἐτελέσθης γάρ, ὦ Κύνισκε, [τὰ Ἐλευσίνια], οὐχ ὅμοια τοῖς ἐκεῖ τὰ ἐνθάδε σοι δοκεῖ[5]; also in den Hades konnte man sich versetzt fühlen, um so stärker muß der Eindruck der Vorführungen gewesen sein. Die Illusion war also ganz die des modernen Theaters mit seinem verdunkelten Zuschauerraum. Der begleitende Gesang wurde von dem Hierophanten ausgeführt. Das δεῖξαι, παρέχειν oder φαίνειν τὰ ἱερά[6] erinnert an die ägyptischen Feste, an denen die Idole einmal dem Volk gezeigt wurden, auch an die Enthüllung der Thora. Die Finsternis darf man dann als Rudiment des alten in Höhlen vollzogenen Kultes ansehen. Höhlenkult fand sich sonst öfter, Ἀφροδίτη δὲ ἔχει μὲν ἐν σπηλαίῳ τιμάς, in Naupaktos nämlich[7], ebenso die Erinyen, auch Pythos, Gaia, Themis, Apollon Delphinios, der in der korykischen Grotte den Drachen besiegt, Zeus, der in der Idagrotte auf Kreta verehrt wurde[8] u. a. Also an Übung im Höhlenkult gebrach es nicht, und daß

[1] l. c. 62.

[2] Plut. Them. 13.

[3] Gruppe 53.

[4] Gruppe l. c.

[5] Luk. Katapl. 22; cf. Clem. Alex. protr. II 12 p. 11,20 Stählin. Dieterich, Mithraslit. 86 ff.

[6] Lobeck, Agl. 49 ff., Gruppe 53.

[7] Paus. X 38, 12, Gruppe 101 u. ö.

[8] Gruppe 247.

hier wieder orientalischer Einfluß mitspielte, wird man vielleicht glauben. Aber auch die rituellen Schaustellungen in Grotten sind orientalisch belegbar. In Berghöhlen wurde ursprünglich der Mithraskult vollzogen, sie wurden später durch unterirdische Gewölbe ersetzt[1], die ebenfalls durch Lichtöffnungen gleich jenen ὀπαῖα mit dem Tage verbunden waren[2]. Der Neophyt des Mithraskultes erblickte in dem glänzend geschmückten Heiligtum das Bild des göttlichen Stiertöters. Die Anwesenden knieten zu beiden Seiten in stiller Andacht. Helles Licht fiel auf die Götterbilder und Priester, die in seltsamen Kostümen den Novizen empfingen. Sein Auge wurde durch überraschende, geschickt angewandte Lichteffekte geblendet. Er sagte u. a.: Ich habe die Pforten des Todes durchschritten, die Schwelle der Proserpina betreten, bin durch alle Elemente gefahren und zur Erde zurückgekehrt. Mitten in der Nacht habe ich die Sonne in hellem Glanze strahlen sehen usw.[3]. Das sind dieselben Lichteffekte, die in Eleusis erschienen. Bei dem mutmaßlichen Alter des Mithraskultes ist der Einfluß auf Griechenland und Eleusis nicht unwahrscheinlich, wenn die offenkundige Ausbreitung des Kultus auch erst später erfolgte. Eine stille Wirkung der Formen und Riten darf man vielleicht für eine frühere Zeit ansetzen. Was das Aufleuchten der Feuer betrifft, so sagt der Mithrasnovize ja ausdrücklich, mitten in der Nacht habe er die Sonne in hellem Glanz aufleuchten sehen (s. o.). Also darf man wohl in der Tat für alle jene Lichteffekte eine symbolische Hindeutung auf die Lichterneuerung, auf die Sonne erkennen. Der Priester mußte dreimal am Tage Gebete an die Sonne richten[4]. Feierlich wurde bei der Liturgie das Bild des Gottes vor dem Neuling enthüllt[5]; cf. Bähr, Symbolik 279.

Die Sonnensymbolik war dann wieder ein Gleichnis für das Auferstehen der Seele aus dem Diesseits zum jenseitigen Licht und Leben. Durch alle Planetenzonen dringt die Seele

---

[1] Cumont-Gehrich, Mysterien des Mithra 121.

[2] ib. Taf. II, Fig. 7.

[3] ib. 122.

[4] ib. 124.

[5] ib. l. c.; andere sehen in Mithra eine Mondgottheit, vgl. Siecke, Drachenkämpfe 108, Götterattribute 168.

empor, bis sie die Region des höchsten Glanzes erreicht hat[1]. Auch die Ägypter führten ihre δείκηλα über die Leiden des Osiris νυκτὸς aus, u. zw. auf einem See[2], denn dem Wasser entsteigt die Sonne, wie sie in ihm versinkt. Wenn Herodot den runden See von Delos damit vergleicht, so verrät er einen gesunden historischen Blick, den wir an ihm bewundern müssen, weil er uns z. T. abhanden gekommen ist. Die τροχοειδὴς λίμνη mag ihre Beziehung auf das kreisrunde Weltmeer haben, dem das Licht entsteigt. Doch das beiläufig. Jedenfalls sieht man wieder nächtliche Mysterien mit dramatischen Spielen. Die Nacht, ob natürlich oder künstlich durch einen finsteren Raum hervorgezaubert, scheint überall das vorbereitende Stadium der neuen Sonne, des Lichtaufgangs und dann des Seelenaufschwungs zu sein. So wird die Flucht in die Finsternis und jeder Höhlenkultus begreiflich. Man steht also vor der Frage, ob das Drama der Hellenen aus den Mysterienaufführungen entstanden ist. Sie wird neuerdings bejaht[3], auch im Hinblick auf den sikyonischen Adrastos und seine Weihen[4], und man wird zugeben müssen, daß die Geburt der attischen Tragödie ohne Einfluß dieser Mysterien undenkbar ist.

Nun hat Th. Bloch in einer Höhle in der Provinz Nappur, also in Nordosten Vorderindiens, eine Theateranlage entdeckt, die er für griechischen Ursprungs hielt[5]. In einem Halbkreis sind amphitheatralisch ansteigend Sitze angebracht, die durch strahlenförmige Linien wieder abgeteilt sind[6]. Eine Vorrichtung zum Halten des Vorhangs, der die kalte Luft abschloß, fand sich auch. Vor dem Halbkreis liegt eine Plattform, die Raum genug für eine Bühne gewährte. (l. c.) Aus der Kunstdichtung und den Inschriften hat man Belege, daß Höhlen mehrfach zu theatralischen Zwecken benutzt wurden[7]. Von Höhlenhäusern

---

[1] Orig. c. Cels. VI 21, Dieterich, Mithraslit. 89.

[2] Herod. II 171. cf. Diod. I 20, Synesius de prov. I 16, Migne 66 vgl. Schneider, Kultur u. Denken d. a. Äg. 499.

[3] Rohde, Archiv f. Religionsw. 1908, 196, Dieterich das. 181 ff.

[4] Herod. V. 67.

[5] ZDMG 58,455 ff.

[6] Bloch 456; Pischel, Sitzungsber. Berl. Ak. Wiss. 1906, 482.

[7] Lüders ZDMG 58,867; Pischel l. c. 483.

ist die Rede, vor denen Wolken die Stelle des Vorhangs vertreten, von Steinhäusern im Berge, in denen Hetären wohnen. Die Hetäre Nada bezeichnet sich in einer Inschrift als Tochter einer Höhlenschauspielerin[1]. Von einem Lande wird gesagt, es sei mit Lauben und Bühnen versehen. Dandin spricht einmal von einem großen unterirdischen Gewölbe, in dem sich ein künstlicher Berg befinde, in dessen Innern viele Lauben und Schauspielhäuser ausgehöhlt seien[2]. Die größten sog. langen Schauspielhäuser sollten nach altindischer Urschrift die Gestalt von Berghöhlen haben[3]. Pischel bestreitet am Ende der schönen Abhandlung[4] entschieden den griechischen Einfluß auf das indische Theater und lehnt jede Bedeutung des Mimus für Indien ab, gewiß mit Recht. Wie konnte die gewaltige eigene Kultur von einer schließlich doch nebensächlichen Richtung der griechischen Bühnenkunst beeinflußt werden? Wenn man nun annehmen darf, daß die indischen Höhlenspiele auf ernstere mysterienartige Aufführungen zurückgingen, daß diese mehr oder weniger mittelbar auf die griechische Mystik einwirkten, dann wäre die Kette geschlossen.

Es gibt aber auch eine modernere Entsprechung, wenn man den griechisch-katholischen Ritus mit antiken Mysterienbräuchen in Parallele setzen darf. Der griechische Ritus wird trotz des vielen Interessanten, das er für die Religionsgeschichte bietet, in der Mythen- und Religionswissenschaft eigentlich viel zu wenig beachtet. In ihm sind gerade wegen seiner Starrheit und Unveränderlichkeit uralte Observanzen völlig lebendig geblieben, die also manche antike Tradition für uns glücklich ergänzen. Auch müßte der Ursprung des morgenländischen Ritus mit seiner ganzen Originalität einmal gründlich dargestellt werden, wie das für die Sekten neuerdings geschieht, und außerdem sollte auf Einflüsse, unter denen die orientalische Kirche sich entwickelte, auf heidnische Bestandteile, die man dem älteren Kulturboden des oströmischen Reiches entnahm, verwiesen werden. Für unseren Fall scheint es nicht ausgeschlossen, daß

[1] Pischel l. c.
[2] Pischel 484.
[3] l. c. und D. Literaturztg. 1905, 541.
[4] S. 502.

im orthodoxen Kultus sich Heidnisches aus Mysterien u. a. irgendwie festgesetzt und dann bis auf die Gegenwart erhalten habe. Ein kurzes Verweilen auf diesem entlegenen Gebiet (s. o. S. 61 ff.) sei also gestattet.

Schon die Einrichtung der byzantinischen Kirche gemahnt an den Bühnenraum. Der Altar ist durch eine Wand, die εἰκονόστασις verdeckt, die drei Türen hat, die königliche in der Mitte und rechts und links die zur πρόθεσις, wo das Opfer bereitet wird, bzw. zur Sakristei führenden[1]. Zwischen der Gemeinde und jener Bilderwand befindet sich ein größerer Raum für den Chor. Der Altar ist übrigens genau nach Osten orientiert. (l. c.) Die orientalische Kirche ist aus dem Rundbau hervorgewachsen, der Altar müßte eigentlich diesem Charakter entsprechend in der Mitte stehen, es ist das aber aus praktischen Gründen unmöglich, weil der Klerus sich sonst nur einem Teil der Gemeinde zuwenden könnte[2]. Im griechischen Theater befindet sich die Thymele inmitten des Kreises, aber die Schauspieler sind aus der Mitte zurückgedrängt worden, sobald aus dem einfachen Kultakt eine Schaustellung wurde, die nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden mußte. Entsprechend ist der Vorgang in der griechischen Kirche vielleicht zu denken. Kattenbusch sagt selbst, daß die mystagogische Betrachtung der Liturgie deren Verlauf wie ein Drama auffasse[3]. Der Priester weist auf Christus hin und stellt ihn zugleich selbst dar. Das entspricht ganz der obigen Annahme für Griechenland. Die ψάλται im dritten Teil der Liturgie stimmen den χερουβικὸς ὕμνος an und bezeichnen sich darin selbst als Cherubim[4]. Der Priester läßt den Altar und sich selbst beräuchern. Die μεγάλη εἴσοδος bedeutet das Heranbringen der Opfergaben und die Aufstellung auf dem Altar. Es geschieht unter den Formen eines Begräbnisses, wobei der Altar das Grab darstellt. Die ἅγια werden enthüllt, Diskus und Kelch werden dem Volk gezeigt[5]. Alle Personen spielen eine Rolle. Alles trägt den Charakter der

[1] Kattenbusch, Konfessionsk. I 488.
[2] l. c. 487 f.
[3] l. c. 489 f.
[4] l. c. 495.
[5] l. c. 496 f.

Vorstellung, der Priester stellt Jesus dar. Der kleine Einzug bedeutet Jesu Auftreten als Prediger, die begleitenden Diakonen sind die Jünger. Die μεγάλη εἴσοδος bedeutet die Passionsstraße. Wenn die heiligen Türen, hinter denen er symbolisch begraben wurde, sich öffnen und der Priester mit den ἅγια hervortritt, so entspricht das der Auferstehung. τὸ δὲ κατελθεῖν τὸν ἀρχιερέα ὡς πρὸς δυσμὰς τὰ ἀρχιερατικὰ περιβεβλημένον τὸ σαρκωθέντα τὸν Κύριον εἰς τὴν γῆν καὶ ἄχρι τοῦ κατωτέρου μέρους τῆς γῆς τοῦ ᾅδου ἐλθεῖν σὺν τοῖς ἀγγέλοις τοῖς ἁγίοις, καὶ τὸν ἄρχοντα κατελθεῖν τοῦ σκότους καὶ τὰς κατεχομένας ἐκεῖσε τῶν ἀπ' αἰῶνος ψυχὰς ῥύσασθαι[1]. Also dieser Teil stellt eine ganze Hadesfahrt und die Erlösung der Verdammten dar. Διὸ καὶ ἡ πρώτη εἴσοδος τὸ κατελθεῖν αὐτὸν εἰς γῆν καὶ ἀποθανεῖν καὶ ἐγερθῆναι καὶ ἀναληφθῆναι σημαίνει. — Τοὺς προφήτας δὲ δηλοῦσιν οἱ τὰ προφητικὰ ἀνυμνοῦντες, ἐπεὶ καὶ οἱ προφῆται τὸν Χριστὸν προεκήρυξαν· Also gleichzeitig mit dem Verheißenen treten die Propheten selbst auf, wie auf alten Gemälden etwa das ganze Leben Jesu gleichzeitig dargestellt wurde. Οἱ ἱερεῖς δὲ σὺν εὐταξίᾳ τοῦ βήματος ἐξελθόντες τὰς πρώτας τῶν ἀγγέλων θείας τυποῦσι τάξεις, πρὸς τὸν ἀρχιερέα ἐρχόμενοι, um die Freude über die Erlösung auszudrücken. Durch das Senken des Hauptes drücken die Priester aus ὡς ὁ κύριος κατῆλθε μέχρις ἡμῶν καί ἐτεθνήκει καὶ τέθαπται καὶ εἰς Ἅιδου κατέβη. Ἔπειτα μετὰ τὴν προςευχὴν ἀναστάντων δηλοῦται ἡ ἔγερσις ἣ καὶ ὑψούμενον τὸ ἱερὸν εὐαγγέλιον ὁμοίως παριστᾷ. Also nicht nur der Priester stellt Jesus dar, sondern auch das Evangelium selbst. — καὶ ὁ ἀρχιερεὺς ἀνερχόμενος τὸν Ἰησοῦν ἐκτυπῶν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνερχόμενον εὐφημεῖται, und durch den Gesang εἰς πολλὰ ἔτη, δέσποτα bezeugen die Diakonen, ὡς οὐκ ἄνθρωπος ἀλλὰ Ἰησοῦς ὁ Χριστὸς ὁ μέγας βασιλεὺς καὶ ἀρχιερεὺς δι' αὐτῶν εὐφημεῖται. Der Priester nimmt den Dank für Jesus in Empfang, oder wie schnell korrigiert wird μᾶλλον δὲ δι' αὐτοῦ, ὡς εἰρήκαμεν, ὁ Χριστός, — καὶ προπέμπεται καὶ παρακρατεῖται ὑπὸ τῶν διακόνων ὡρ ὑπ' ἀγγέλων. — Ἔπειτα καὶ ἡ εἰς τὸ ἱερὸν σύνθρονον ἄνοδος καὶ κάθεδρα γίνεται τὸν τύπον σώζουσα τοῦ ἀνελθόντος εἰς οὐρανοὺς Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐκ δεξιῶν τε τοῦ Πατρὸς καθίσαντος[2]. Die folgende

---

[1] Symeon v. Thessalonike de sacr. lit. c. 98, Migne 155,292 A ff.
[2] l. c. p. 293 C.

θεία ἀνάγνωσις stellt den Lehrberuf der Apostel dar. — ἡ δευτέρα μεγάλη εἴσοδος δηλοῦσα τὴν μετὰ δόξης ἀπ' οὐρανοῦ τοῦ Χριστοῦ παρουσίαν [1]. Die Türen der Bilderwand werden geschlossen, weil das Erhabene den Menschen nicht sichtbar ist οὐδὲ πᾶσι γνωστὰ τὰ μυστήρια [2]. Dann werden sie wieder aufgetan, weil auch dereinst einigen Auserkorenen und Heiligeren ἡ θεωρία ἀνάλογος ἔσται. In dieser Weise vollzieht sich das ganze liturgische Drama. Es wäre von Interesse, die Beziehung dieses Kultes zur allegorischen Dramatik der okzidentalischen Literatur zu untersuchen und etwaigen Zusammenhängen nachzugehen.

---

[1] l. c. 296 A.
[2] 296 C.

Ergebnis.

Ist im Bisherigen manches zusammengetragen worden, ohne daß eine innere Beziehung der Teile zu einander angedeutet worden wäre, so gilt es nun, das Getrennte zu vereinigen und den Zusammenhang des so Verschiedenartigen nachzuweisen. Das kann mit einem Worte geschehen, kann aber auch zu weiten Auseinandersetzungen führen, ohne daß im einen wie im anderen Falle die Gewißheit bestände, daß unsere Annahme die Billigung des Lesers findet.

Alle Wege führen uns auf Odysseus zurück. Den Vielgewandten und Vielwandernden erkennen wir in tausend Zügen wieder, tausend Erscheinungen der mythischen und realen Welt erinnern an ihn, auf seine Natur projiziert sich das farben- und strahlenreiche Bild des Hauptthelden aller Sage, aller Volksphantasie. Es sollte an einem Beispiel einmal möglichst vollständig nachgewiesen werden, wie schließlich alle größeren Sagenkomplexe denselben Grundgedanken veranschaulichen, wie alle bei scheinbarer Eigenbildung im Grunde doch nichts als das mehr oder minder reich ornamentierte Hauptmotiv ausdrücken. Den Sang von der Landung des Laërtiaden am Phaiakenufer und sein Tun und Leiden daselbst wollen wir uns vorführen, um zu sehen, was das Lied uns erzählt und was es eigentlich bedeutet. Und doch wissen wir es ja vorher, es erzählt und bedeutet eben den Mythos, den einzigen, großen, den es gibt, die gewaltige Naturlegende, die alle Weltliteratur predigt. Wohl aber ist es fesselnd, nun zu untersuchen, wie all die disparaten Einzelzüge, die sich immer und überall wiederholen, hier zu einem Gesamtbilde verschmelzen und

scheinbar mit Notwendigkeit zu einer völlig in sich einheitlichen Dichtung zusammengegossen worden sind. Folgen wir dem Faden des Dichters.

Odysseus verbirgt sich im tiefschattenden Baumwipfel, er bereitet sich ein dichtes Blätterlager, in dem er wie ein Funke in der Asche geborgen liegt und schläft, bis ihn Mädchenstimmen erwecken. Dann richtet er sich auf und schreitet hervor wie ein gewaltiger Löwe, von Zweigen und Blättern umhüllt, so daß alle vor dem Anblick auseinander stieben. Alles das ist natürlich und ohne weiteres verständlich. Und doch könnte man ihm eine andere Deutung geben. Der junge Sonnengott ruht schlafend in einer Lotusblume oder erregt allgemeines Staunen, wenn er jugendlich schnell den hüllenden, wunderbaren Baum verläßt und plötzlich unter die Menge tritt. Das und Ähnliches haben wir oben gesehen. Odysseus kann natürlich nicht als Kind erscheinen, aber auch die Kindheit jener Sonnengötter währt nur kurz, in wenigen Augenblicken sind sie herangewachsen oder benehmen sich doch als Erwachsene. Auch Odysseus entsteigt dem Baum, und sein Auftreten wirkt wie eine Theophanie. Sein zweites Hervortreten nach dem Bade läßt ihn geradezu als Gott erscheinen, so daß Nausikaa staunt und ihn mit liebevoller Ehrfurcht betrachtet.

Wenn Odysseus nur von Laub umkleidet hervortritt, so ist wohl die Frage gestattet, ob das in den Kreis jener Laubeinkleidungen gehört, von denen die Sage berichtet. Es gibt deutsche und slawische Sagen von Umzügen eines nackten, laubumhüllten Menschen, die gerade zu Pfingsten, also im Frühling stattfanden [1]. Es wird ein Jüngling oder Knabe, nur mit Laub, Schilf und Blumen umkleidet, durch das Dorf geführt und zuletzt mit Wasser begossen oder ins Wasser gestürzt. Das findet sich nach Weinholds Nachrichten besonders im Süden und Südosten Europas. Ob auch die mit Laub umhüllten Götterbilder der Griechen, die Artemis Lygodesma [2] u. a. hiermit zusammenhängen, ist schwer zu sagen. Admete, die Tochter des Eurystheus kommt auf der Flucht aus Argos nach Samos und bleibt dort

[1] Weinhold, Abhand. d. Berl. Ak. d. Wiss. 1896, 20.

[2] Gruppe 858,3.

beim Heraion. Die Argeier stiften tyrrenische Seeräuber an, das Herabild zu rauben. Sie entführen es, können aber nicht rudern, ihr Schiff bleibt im Meer stehen. Sie setzen das Idol aus, das wird nun am anderen Tag gefunden und heimgeholt und zwar mit Weidenzweigen umwunden. Admete stellt es wieder auf den Altar: διόπερ ἐξ ἐκείνου καθ᾽ ἕκαστον ἔτος ἀποκομίσασθαι τὸ βρέτας εἰς τὴν ἠόνα καὶ ἀφαγνίσασθαι ψαιστά τε αὐτῷ παρατίθεσθαι. Das Fest heißt τόνεια — ὅτι τόνοις συνέβη περιειληθῆναι τὸ βρέτας ὑπὸ τῶν τὴν πρώτην αὐτοῦ ζήτησιν ποιησαμένων [1]. Der Mythos geht hier aus dem Ritus hervor, den man nicht mehr verstand. Es ist auch eine Laubeinkleidung und Einholung des Frühlingsgottes, was hier wohl zugrunde liegt, wobei das Laub wohl auf die neue Vegetation der bisher winterlich nackten Erde hindeutet. So ist vielleicht auch Odysseus l. c. aufzufassen. Auch er erscheint laubumhüllt, auch er badet, auch er wird in die Stadt geführt. Ähnlich dem Obigen ist die Geschichte der Artemis Lygodesma [2], man wird also gewissermaßen von dem Idol eines Gottes Ὀδυσσεὺς λυγόδεσμος reden können, was ganz in unseren sonstigen Zusammenhang hineinpaßt.

Es folgt die Ankunft des Odysseus in Scheria. Ein großer Schwarm von Jungfrauen ist hinausgezogen und nun geleiten sie den Helden in die Stadt. Es handelt sich, wie noch zu zeigen, um Vorgänge, die an die Einholung eines Gottes, eine Festprozession erinnern. Stellen wir uns die betreffenden Einzelzüge zusammen, wie sie beim Dichter folgen.

Daß Nausikaas Traum uud Ausfahrt mit der Jugendgeschichte des Buddha Übereinstimmungen aufweist, läßt sich ganz deutlich zeigen [3]. Wie die Mutter großer Helden oder Heiligen wird die Jungfrau im Traum heimgesucht. Von ihrer nahe bevorstehenden Vermählung ist die Rede; man entsinnt sich ähnlicher Heimsuchungen, in denen den Jungfrauen oder Frauen ein großer, berühmter Sohn angekündigt wird. Die

---

[1] Athen. 672 D.

[2] Paus. III 16,11.

[3] Weiteres darüber nächstens in der Or. Lit.-Zeitung. — Mülder vermutet übrigens ganz richtig, daß Nausikaa ursprünglich eine viel größere Rolle gespielt und mit ihrer Heiratsangelegenheit einen viel breiteren Raum eingenommen habe, als jetzt erkennbar ist. (Neue Jahrb. 1906,32.)

Beispiele sind allbekannt. Hier liegt keine Analogie vor, aber betrachtet man die Situation im Rahmen des von uns angenommenen Hintergrundes, so scheint fast ein derartiges Motiv älterer Vorlage entlehnt und dem Stoff der Odyssee angepaßt zu sein. Odysseus wird eigentlich draußen vor der Stadt geboren, Nausikaa ist eigentlich seine Mutter. Dann wird manches natürlicher, was man nun einmal als selbstverständlich hinnimmt, ohne die darin enthaltenen Seltsamkeiten zu beachten. Seltsam ist doch die Motivierung für die Ausfahrt, die Vermählung stehe bevor. War denn die Reinlichkeit und Ordnung im Hause des Alkinoos so wenig geregelt, daß es erst eines Apparates von Theophanien und Traumbildern bedurfte, um dem abzuhelfen? Das mag kleinlich scheinen, wer aber diese Partie mit obiger Nebenvorstellung liest, wird dennoch den Eindruck haben, so wäre alles noch einfacher und verständlicher. Doch mag das zweifelhaft sein.

καὶ δέ σοι ὧδ' αὐτῇ πολὺ κάλλιον ἠὲ πόδεσσιν ἔρχεσθαι (ζ 39).

Wir entsinnen uns, daß die Priesterinnen oder Frauen in mehreren Kulten das Vorrecht hatten, im Wagen zu fahren. (S. o. S. 10, 22 u. 34.) Nausikaa fährt allein im Wagen hinaus, die anderen Mädchen laufen nebenher. Bei der Heimkehr fährt sie ebenfalls allein, Odysseus geht mit den Mädchen zu Fuß, bei der Stadt muß er zurückbleiben, und sie lenkt den Wagen allein zum Palaste. An sich würde schwerlich jemand auf obige Parallele verfallen, nur im ganzen Zusammenhang mag sie ihre Stelle haben. Es wäre unbillig, Einzelheiten wie diese herauszugreifen und ein allgemeines Urteil daraus zu bilden, wie manche Rezensenten es leider tun, statt einen Abschnitt, den sie kritisieren wollen, erst bis zu Ende zu lesen. In einer Zusammenstellung von Analogien kann einzelnes, für sich betrachtet, wenig überzeugend erscheinen, und doch kann es wohl zur Sicherung des Ganzen beitragen, wenn es in den Rahmen hineinpaßt.

Wäre es die Gattin des Königs, die zu einer ungewöhnlichen Fahrt von ihrem Gemahl Urlaub erbittet, wie z. B. in der Buddhageschichte, so wäre kein Anstoß vorhanden. Seltsam aber mutet es, wie gesagt, an, daß Nausikaa so viele Verstellungskünste und schamhafte Bitten für notwendig erachtet, um die Wäsche des Hauses zu besorgen. Ist es denn das

erste Mal, daß das geschieht? Bedarf es zu diesem Zweck so vielfacher Motivierung? Ist das nicht ein selbstverständlicher Teil der Hauswirtschaft? Die Fahrt zum Lumbinîhain, wo der Buddha geboren werden soll, und ähnliche Fälle erklären sich ungezwungen. Die Szene der Nausikaaepisode umspielt eine eigene, zarte Erotik, die geradezu etwas geheim Verheißungsvolles enthält; es ist, als ob hier ein Wunder der Liebe geschehen solle, eine hohe Vermählung, etwa mit einem Gott, oder die Geburt eines Götterkindes. Eine freudige, erwartungsvolle Erregung wie bei Krischnas oder Apollons Geburt u. a. erfüllt diesen Teil der Erzählung; die Göttin spricht verheißungsvoll von Vermählung, Nausikaa gerät in freudige Erregung und beschleunigt die Fahrt, verschämt deutet sie dem Vater ihre Absicht an, er errät ihre geheimen Liebesgedanken; was aber ist der Erfolg? Nichts von allem, ein Fremdling wird gefunden und heimgebracht, sonst nichts. Wenn nun dieser Fremdling der Gott ist, hat alles seine Richtigkeit. Er wird gefunden oder geboren, er kehrt in Prozession heim, die ganze Insel begeht Fest auf Fest um ihn zu ehren, er betätigt sich alsbald in göttlicher Kraft und Herrlichkeit. Das ist der tiefere Sinn dieser Episode. Der Sonnen- oder Frühjahrsgott kehrt heim zu seinem Tempel, das Volk jauchzt ihm zu.

Oder hat das Waschen selbst hier eine tiefere Bedeutung? Fast wie zu einer Feier wird die Phaiakenwäsche vorbereitet. Am Spülplatz erschallt nachher Gesang und Spiel, und alles ist voll von Lustbarkeit. Odysseus aber taucht auf, Nausikaa staunt ihn wie eine Gottheit an und versieht ihn mit neuer Gewandung. Vorher aber befiehlt sie ihren Gefährtinnen, ihn im Flusse zu baden. Wie kann sie ihnen das zumuten, da er selbst doch aus Zartgefühl diesen Dienst ablehnt? Er badet im Strom und wird nun mit neuer, schimmernder Gewandung bekleidet. Haben wir es mit der Vorstellung eines Plynterienfestes zu tun? Beruht die ganze an sich so merkwürdig motivierte Wäsche auf einem Reinigungsbad der Gottheit, die zum Strom hinausgefahren, dort gewaschen und mit neuem Gewande versehen und in die Stadt zurückgeführt wird? Ist Odysseus die mit Leben und Blut erfüllte Nachbildung eines alten Idols? (Über die Plynterien s. o. S. 79ff.). Wenn sonst nichts auf derartige

Vermutungen führte, würde freilich niemand an so fernliegende Parallelen denken. Aber der Zusammenhang verdichtet sich mehr nnd mehr.

σφαίρῃ ταί γ' ἄρ' ἔπαιζον ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι,
τῇσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς.

Mit Artemis vergleicht der Dichter hier Nausikaa, wenn die Göttin über die Höhen des Taygetos oder Erymanthos hinschweift, von Nymphen umschwärmt. Der bukolisch-mimetische Charakter des peloponnesischen Artemisreigens ist bekannt. Man hat seinen Ursprung, gewiß mit Recht, in Kleinasien gesucht, Pausanias erzählt Entsprechendes von der lydischen Artemis Kordaka[1]. Göttlich erscheint auch hier die Phaiakentochter, gleichsam als Königin inmitten schwärmender Nymphen[2]. Besonders wichtig aber ist das Ballspiel. Wir sahen, wie das Ballspiel in der Sage stets auf die Sonne oder den Mond hinweist, die am Himmel hin und her schweben. Nausikaa wirft den Ball einer Jungfrau zu, aber sie ist nicht geschickt, der Ball verfehlt sein Ziel und fällt in das Wasser. Darüber erheben die Mädchen ein lautes Geschrei, und durch dieses wird Odysseus aus dem Schlafe geweckt; ein etwas umständlicher Vorgang. Aber der Fehlwurf des Balles durfte vielleicht nicht ausbleiben, das scheinbare Mittel zum Zweck ist vielleicht, wie oft in der Geschichte der Mythen, ursprünglich Selbstzweck. Es war oben nämlich schon (S. 147 ff.) von Sagen die Rede, in denen das Ballspiel eine große Rolle spielt, und in denen der Ball einmal in eine Tiefe stürzt, statt sein Ziel zu treffen, wie hier. Es zeigte sich, daß damit wahrscheinlich das Verschwinden der Sonne bzw. des Mondes gemeint ist. Dies Hinabstürzen wird man dem Untergang der Himmelslichter vergleichen. So stellt sich die ganze Ballspielszene als ein Motiv der Astrallegende dar und beruht keineswegs nur, wie es scheint, auf dem anmutigen Spiel der alles ausschmückenden Dichterphantasie. Es ist alles Ritus, Mythos und Legende; das Verdienst des Dichters schrumpft bei der Analyse etwas zusammen, aber die Forschung darf nicht zögern, selbst aus dem Kranze eines

[1] 6, 22, 1 Gruppe 840, 5.

[2] Odysseus erkennt in der Prinzessin sogleich Artemis, also auch ihm fällt die Ähnlichkeit auf (ζ 151 f.)

Homer etliche Blätter zu pflücken, die Einbuße wird bei der übrigen Fülle von Ruhmesblättern nicht bemerkt werden, nur der Forscher wird sie beachten. Ihn wird dies Ergebnis der Mythenvergleichung vielleicht zunächst überraschen, bei ruhiger Überlegung dürfte er seine Zustimmung schwerlich versagen. Man sieht, wie die Motive des Astralmythos sich hier häufen. Der Ball versinkt und verschwindet für die Erzählung, aus dem Waldesdunkel tritt dafür Odysseus hervor, d. h. vielleicht, die Sonne versinkt, dann taucht sie wieder aus der Finsternis hervor. Doch soll nicht zuviel symbolisiert werden aus Rücksicht auf die zarten Nerven vieler Mythologen. Auf den Einwurf, weshalb denn überhaupt bei Dingen, die doch so einfach aus sich selbst zu erklären seien, so vieles hinein- und untergelegt werde, muß man immer gefaßt sein, er kehrt stets wieder.

Der Weg, den Nausikaa dem Odysseus beschreibt, entspricht der Prozessionsstraße, auf der der Gott vom fernen Tempel in die Stadt zurückgeführt wird. Auch für sein Zurückbleiben vor der Stadt finden sich Entsprechungen. Das Kultbild mußte heimlich, vor ungeweihten Blicken geschützt, zurückgeführt werden[1]. So betritt Odysseus in aller Stille und Heimlichkeit Scheria. Athene παρθενικῇ εἰκυῖα νεηνίδι κάλπιν ἐχούσῃ rät ihm ἴθι σιγῇ τοῖον, ἐγὼ δ' ὁδὸν ἡγεμονεύσω, sie tritt also für Nausikaa ein, von der man im Folgenden sonst nichts mehr hört. Weshalb nicht? Weil ihre eigentliche Rolle eben ausgespielt ist. μηδέ τιν' ἀνθρώπων προτιόσσεο μηδ' ἐρέεινε, in Wahrheit soll ihn kein profaner Blick treffen. Die Motivierung οὐ γὰρ ξείνους οἵδε μάλ' ἀνθρώπους ἀνέχονται οὐδ' ἀγαπαζόμενοι φιλέουσ', ὅς κ' ἄλλοθεν ἔλθῃ wird durch die ganze Phaiakengeschichte widerlegt, denn gastfreundlicher als sie kann sich doch schlechterdings kein Volk benehmen. So ist man versucht, in jener Heimlichkeit ein vom Dichter nicht mehr verstandenes Rudiment ältester Kultpoesie nach Art des orphischen θύρας ἐπίθεσθε βέβηλοι zu erkennen. Dahin gehört auch das aus dem Zusammenhang nicht recht verständliche: ὁ δ' ἔπειτα μετ' ἴχνια βαῖνε θεοῖο. τὸν δ' ἄρα Φαίηκες ναυσικλυτοὶ οὐκ ἐνόησαν ἐρχόμενον κατὰ ἄστυ διὰ σφέας· οὐ γὰρ Ἀθήνη εἴα ἐυπλόκαμος (weshalb

[1] Vgl. auch Krischna. S. o. S. 90.

nicht?), δεινὴ θεός, ἥ ῥά οἱ ἀχλὺν θεσπεσίην κατέχευε φίλα φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ.

Prächtig ist das Haus, in das Odysseus nun eintreten soll; mit Sonne und Mond vergleicht es der Dichter, Gold und Silber strahlen überall, wie in dem Tempel, den die Gottheit nach den Plynterien neu bezieht. Doch soll das keine Parallele sein. Die goldnen Jünglinge, die nachts mit ihren Fackeln leuchten, sollen ja nicht an die Sterne erinnern. (η 100) Auch die fünfzig Dienerinnen stellen nur eine runde Zahl dar. (103) Der wunderbare Garten mit den zwei Quellen erinnert mit nichten an ähnliche orientalisch-mythische Paradiesgärten[1].

Die εἴσοδος πρὸς 'Αλκίνουν verläuft nach Wunsch, Alkinoos befiehlt 52 Jünglingen, das Schiff für die Heimsendung des Odysseus instand zu setzen. Die 52 Jünglinge vollziehen ungesäumt den Befehl. Es ist seltsam, daß gerade diese Anzahl gewählt wird. Daß hier die Zahl der Jahreswochen vorliegt und die 52 den Sonnenhelden auf seiner Fahrt durch das Jahr geleiten, ist Zufall, wenn man will.

Wettkämpfe werden zu Ehren des Gastfreundes veranstaltet, Wettlauf, Ringen, Springen, Diskoswerfen usw. Welche die Grundbedeutung jedes, gleichviel ob mit körperlichen oder geistigen Waffen ausgefochtenen Agons sei, braucht hier nicht wiederholt zu werden (S. 153 ff.). Wesentlich ist, daß Euryalos den Odysseus zum Kampf herausfordert und durch schmähende Worte reizt. Odysseus selbst erinnert θ 226 ff. an Eurytos, der den Apollon herausforderte und dadurch zugrunde ging. Der Widersacher tritt dem Heros entgegen, aus dem Kampf geht der Held siegreich hervor. Es ist der alte Lichtmythos, den man auch hier in letzter Hinsicht durchschimmern sieht, nicht nur, weil auf eine Herausforderung ein Kampf und Sieg des Lichthelden folgt, wie bei Apollon und all den Wettkämpfen mit Göttern, sondern auch weil der Held sich hier wie in all diesen Kämpfen, z. B. des Krischna mit Kaliya, des Buddha mit Mâra und in unendlich vielen Fällen durch Wunder manifestierte. Denn sein Diskoswurf bildet eine volle Entsprechung zu den Wundern, mit denen andere Heroen in solcher Lage sich

---

[1] Vgl. Neue Jahrb. f. d. kl. Alt. IX 689 ff. cf., Gunkel Genesis[3] S. 8.

dem Widersacher gegenüber offenbaren. Erinnert sei z. B. nur an die Heiligenlegenden. Der Mißklang, den Euryalos durch sein keckes Wort in das Idyll bringt, wirkt durchaus überraschend; er stört die Stimmung, ohne durch irgendeinen Umstand motiviert zu sein. In langer Rhesis wendet sich Odysseus an den Widersacher. Er nimmt natürlich einen weit schwereren Diskos als alle anderen und schleudert ihn so, daß die Phaiaken sich ängstlich vor dem Wurf bücken. Er übertrifft alle, Athene ist gleich bei der Hand, in Gestalt eines Phaiaken den Rekord anzugeben. Ein Blinder, sagt sie, würde jenen Diskos unter allen herausfinden. Man erkennt die wuchernde, übertreibende Phantastik des Orients, besonders des indischen. Es folgt wieder eine Rhesis voll von Ruhmredigkeit und neuer Übertreibung. Jetzt will Odysseus auf einmal alle Wettkämpfe bestehen und erzählt von seinen früheren Ruhmestaten. Gewiß liegt das alles z. T. im Wesen des homerischen Stils, aber befremdend wirkt die Episode an sich doch einigermaßen; es lohnt sich, auch hier wieder nach einer alten Grundidee zu fragen, und wir haben die Antwort ja vorweggenommen. Der alte Widersacher, der, ob er nun als Drache, als Nachtungeheuer, als Versucher in tausend Gestalten erscheint, immer die Finsternis bedeutet, tritt unserem Lichthelden hier entgegen; dieser prüft, ob er den Kampf noch bestehen kann, und strahlend geht er aus ihm hervor. Übrigens gibt es eine Erzählung, nach der ein Euryalos ein Sohn des Odysseus war, den dieser, von der eifersüchtigen Penelope aufgestachelt, tötete[1]. Ob hier das Motiv des Hildebrandlieds mit seiner langen Ahnenreihe vorliegt und ob der Phaiake Euryalos mit jenem verwandt ist, steht dahin. Auf den Sieg des Lichtgottes folgt dann Jubel und Lustbarkeit und unmittelbar an die Euryalosepisode schließen sich die orchestischen Darbietungen der Phaiaken an. Der Übergang ist recht kurz und seltsam. Statt gleich die Versöhnung mit Euryalos eintreten zu lassen, begnügt sich Alkinoos, mit wenigen, für unser Gefühl ganz unzureichenden Worten Odysseus' Verdienst zu würdigen. Da du nun deine Kraft gezeigt hast, wollen wir auch zeigen, was wir können. Also die vorherigen

[1] Gruppe 625,10.

21*

Wettkämpfe bedeuteten in dieser Hinsicht gar nichts. Der König sagt ja auch nun mit überraschender Wendung, wir sind eigentlich gar keine Kämpfer und Ringer, wir sind vielmehr Tänzer und Seefahrer. Wie stimmt das zu der Großsprecherei des Euryalos und zu den Worten des Alkinoos, mit denen er die Einberufung der Wettkämpfe begründet: ὡς χ' ὁ ξεῖνος ἐνίσπῃ οἷσι φίλοισιν οἴκαδε νοστήσας, ὅσσον περιγιγνόμεθ' ἄλλων πύξ τε παλαισμοσύνῃ τε καὶ ἅλμασιν ἠδὲ πόδεσσιν (ϑ 101), und jetzt (ϑ 252) soll er zu Hause erzählen, wie sehr die Phaiaken ναυτιλίῃ καὶ ποσσὶ καὶ ὀρχηστυῖ καὶ ἀοιδῇ die anderen Menschen übertreffen. Weshalb diese veränderte Charakteristik? Es liegt eben ein altes Motiv zugrunde, die dem Siege des Lichts folgende Feier, die ihn selbst wieder symbolisch-mimetisch darstellt. καὶ ἔστιν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων. Athen. I 15D. Es beginnt nunmehr das abermalige Ballspiel, dessen Bedeutuug ohnehin klar ist und das hier besonders angebracht erscheint. Vorher kommt noch eine Erzählung heiteren Inhalts zum Vortrag. Sie dient zur Erhöhung der Lustbarkeit und wirkt wie ein Satyrspiel, eine übermütige Parodie auf den großen ernsten Vorgang, dem die Feier gilt. Das unauslöschliche Gelächter der Götter beim Anblick des gebundenen Paares soll allgemeinen Frohsinn erregen. Es würde zu weit führen, in dem gefesselten Paar eine Parodie auf den gefesselten Feind zu erblicken. Endlich werden beide erlöst, und hochpoetisch endet das Idyll mit Aphrodites Flucht nach Paphos, wo die Chariten sie in duftenden Hainen baden, salben und mit neuen Gewändern umhüllen.

Darauf befiehlt Alkinoos dem Halios und Laodamas μουνὰξ zu tanzen. Mit einem Purpurball, den Polybos angefertigt hat, beginnen sie ihr Spiel. Der eine von beiden wirft ihn in die Luft, der andere fängt ihn im Sprunge auf. Dann folgt ein Tanzduett, κοῦροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι ἑσταότες κατ' ἀγῶνα, πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει· Das κατ' ἀγῶνα beweist den agonistischen Charakter des Tanzes, es ist der Lichtkampf hier, durch den roten Ball besonders deutlich symbolisiert, da alles Ballspiel ja bis herab zum Lawn-Tennis auf denselben Gedanken zurückgeht. Damit hat das Fest seinen Höhepunkt erreicht.

Alkinoos befiehlt den 12 βασιλῆες, die κατὰ δῆμον als ἀρχοὶ

κραίνουσι (θ 390f.), den Gast zu beschenken. Die Zwölfzahl der Fürsten deutet den astralen Charakter an.

Als allgemein für den Zusammenhang bezeichnend sei der Vers θ 453 erwähnt: τόφρα δέ οἱ κομιδή γε θεῷ ὣς ἔμπεδος ἦεν.

Von dem auffallenden Zurücktreten Nausikaas, das trotz der kurzen Verabschiedung (461ff.) und trotz aller Unterschiede moderner und antiker Anschauung auffallend bleibt, war schon die Rede (S. 317). Ihre Aufgabe ist eben mit der εἴσοδος πρὸς Ἀλκίνουν erledigt. θ 461—468 möchte ich sogar für späteren Zusatz halten. Bei dem Abschied von Alkinoos erwähnt Odysseus seine Retterin mit keinem Worte!

Einen Glanzpunkt der phaiakischen Festzeit aber bilden die Apologoi des Odysseus, die große Erzählung von den Leiden und Gefahren, die der Held überstanden. Odysseus selbt bezeichnet es als den Gipfel irdischer Freude,

— ὅτ' ἐυφροσύνη μὲν ἔχῃ κάτα δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
ἥμενοι ἑξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
σίτου.

Der Gesang des Aoidos ist aber ebenso episch wie die Lieder, die Demodokos vortrug. Auch jetzt dient wohl ein epischer Vortrag (man nennt ihn nur anders) zur Erhöhung einer Festlichkeit, daß aber diese Art des Genusses unter allen so sehr den Vorrang einnehme, wie bei den homerischen Menschen, wird niemand behaupten wollen. Odysseus sagt es ja selbst, und es ist tatsächlich so, für homerische Menschen ist der epische Vortrag der höchste geistige Genuß. Demodokos ist Sänger von Beruf, seinen Worten zu lauschen, ist jederzeit für die Hörer erfreulich, οὕνεκ' ἄρα σφέας οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φῦλον ἀοιδῶν (θ 480); Odysseus lobt ihn θ 487 ganz ausdrücklich, denn

ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων·
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,
ὥστε που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

Wenn jener die Geschichte vom hölzernen Pferde κατὰ μοῖραν erzählen könne, wolle er, Odysseus, es allen Menschen erzählen, daß ihm πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδήν. Die Muse oder Apollon hat Demodokos belehrt, das Selbstbewußtsein des

Standes tritt deutlich hervor[1]. Demodokos schildert Dinge, denen er selbst nicht beigewohnt hat, wie ein Augenzeuge oder, was für den Phaiaken nicht minder ausgeschlossen, ἄλλου ἀκούσας. Woher diese Gabe? Weil die ἀοιδή eben θέσπις, von den Göttern verliehen ist. Der Sänger genießt ein Ansehen, das dem der Götter nicht viel nachgibt. Der Epiker umgibt seinen Standesgenossen mit einer Gloriole, in der es sich wieder dokumentiert: sie hielten sich eben wirklich für Göttern ähnliche Wesen, oder vielmehr: sie wollten dafür gehalten werden, sie und das ganze Priestertum, dem sie entstammen. Ihr Beruf brachte die Erzählertechnik mit sich, sie trugen ursprünglich die Kultlegende des Gottes vor, später, zu Rhapsoden verweltlicht, die epische Erzählung. Sie traten geradezu im Kostüm des Gottes auf, das in dem Prunkgewand der Rhapsoden nachlebte. Demodokos hat nichts mehr mit den Priestern gemein; die Welt, in der er lebt, ist profan, weltlich, und sehr weltlich ist z. T. der Inhalt seiner Gesänge. Und doch ist die Ehrfurcht, die er genießt, sein Respekt heischendes Auftreten nur ein Beweis dafür, daß er auf priesterliche Ahnen zurückblickt. Wenn er wunderbar ὥστε αὐτὸς παρεὼν singt, so ist das vielleicht ein Niederschlag des alten Wunders, daß der Priester, wie er durch den Kostümwechsel glauben machen will, zum Gott wird und des Gottes Taten in eigener Person vorträgt, wie der tote Aigypter zum Osiris wird und in eigener Person die Wundererlebnisse des Totenbuchs mitteilt. Nun tritt dem berufsmäßigen Sänger ein Dilettant an die Seite. Denn auf den Unterschied, daß Demodokos etwa in Hexametern, Odysseus in Prosa vorgetragen habe, wird man hoffentlich kein Gewicht legen. Odysseus spielt durchaus hier die Rolle des Sängers oder des Erzählers, der die Gesellschaft durch seinen Vortrag unterhält. Er tut es so trefflich, daß man ihm bis tief in die Nacht lauschen will. Es ist kein Agon, aber es mutet fast wie ein solcher an, wenn erst Demodokos seine ganze Kunst zeigt und dann Odysseus anhebt. Des Dichters Parteinahme zeigt sich in der verkürzten Wiedergabe des einen, der vollständigen des anderen Vortrags. Odysseus hebt mit einem Lobe des Demodokos an; handelte es sich

[1] Vgl. Rhein. Mus. 57,269 ff.

wirklich um einen Agon, so möchte man den Anfang für eine geschickte, raffinierte captatio benevolentiae halten[1]; es liegt jedoch nur der Schatten eines Agons vor, ob der letzte Rest eines wirklichen, mögen andere entscheiden. Herrlich, hebt er an, ist es, einem Sänger zu lauschen τοιοῦδ' οἷος ὅδ' ἐστὶ θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν· Man glaubt fast den ursprünglichen Übergang zu hören: ich kann dagegen nicht aufkommen. Hier lautet er dem Zusammenhang entsprechend: aber mich ergreift der Inhalt zu sehr usw. — Er hebt an zu erzählen und unterbricht nach geraumer Zeit seinen Vortrag, um später fortzufahren. Aber man lauscht ihm entzückt, man bittet ihn, die Nacht zum Tage zu machen und fortzufahren. Der König sagt ihm die Schmeichelei:

σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφὴ ἐπέων ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί,
μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,

und begeistert schließt er:

καί κεν ἐς ἠῶ δῖαν ἀνασχοίμην, ὅτε μοι σὺ
τλαίης ἐν μεγάρῳ τὰ σὰ κήδεα μυθήσασθαι.

Also Odysseus besitzt die Vorzüge des Erzählers, etwas anderes war der ἀοιδὸς ja nicht; nur die musikalische Begleitung fällt bei ihm fort. Daß das der Wirkung keinen Eintrag tut, sehen wir hier. Aber wie ein wirklicher, berufsmäßiger Sänger, ἐπισταμένως hat Odysseus erzählt. Er wird also dem Sänger gleichgesetzt, dem er es sogar an technischer Fertigkeit, denn das liegt doch eben im ἐπισταμένως, gleichtut. Er singt so schön, daß man nicht aufhören mag, ihm zu lauschen. Das ist nicht nur ein verstecktes Selbstlob des Epikers, sondern es zeigt: Odysseus ist hier der Sänger, der Rhapsode, er ist der eigentliche Hotar des Festes. Alle Leistungen des Demodokos treten vor den Apologen hiermit zurück, wie etwa die Diskoswürfe der Phaiaken vor denen des Odysseus. Insofern besteht allerdings ein ἀγὼν zwischen ihm und Demodokos, nur daß dieser zwar die Taten der Achaier ὥστε αὐτὸς παρεών, nicht aber als ein solcher besingt, während Odysseus in eigener Person redet. Er erzählt von sich, seine Erlebnisse sind aber, wie wir sahen, Niederschläge astraler Mythen. Die Apologe erzählen, trotz hundert-

[1] Vgl. Ξ 110ff., Platon Laches 181 DE, Antiphon V, 1, Anaxim. rhet. 18.

facher Umbildung, in letzter Hinsicht nur die Fahrt des Lichtgottes über den Himmelsozean. Odysseus ist der Priestersänger, der am Feste des Lichtgottes in dessen Kostüm auftritt und in eigener Person dessen Schicksale erzählt, wie im babylonische Epos der Ahnherr des Gilgamesch. Er tritt auf in prächtigem Gewand; das Fest, das er ι 3ff. schildert, feiert die ganze Insel. Der Gott ist hereingebracht, die Priesterin auf dem Wagen hat ihn geheimnisvoll zurückgeführt, und nun feiert ganz Scheria sein Frühlingsfest. Seine Gärten blühen, seine Jungfrauen tanzen im Reigen und schleudern den symbolischen Ball. Wettkämpfe stellen mimisch den Kampf zwischen dem Sommer und Winter, zwischen Licht und Finsternis dar. Der Gott zieht in die Stadt ein, alles eilt ihm entgegen, Gesang und Bechergeklirr ertönen in der frohen Zeit. — Dann erreicht das Fest seinen Höhepunkt, der Priester besteigt den Altar in der Maske des Gottes und erzählt seine Leiden. Hingerissen lauscht die Menge bis in die Nacht hinein. So ist die ganze sonnige Phaiakenepisode vielleicht ein Frühlingstraum, ein Festspiel zur Erinnerung der schönen Jahreszeit. Der Gott erscheint den in bukolischer Friedfertigkeit lebenden Insulanern, Mädchen umspielen, umschwärmen, umjubeln ihn wie Krischna, er tritt hervor und schildert seine Taten und Abenteuer; und so stieg vielleicht mit Odysseus an die lieblichen Gestade Scherias die Tragödie!

Mißverständliche Auffassungen sind hier noch näher liegend als sonst. Also nicht gemeint ist etwa, daß Homer der Vater der Tragödie war; nicht gemeint ist, daß die Phaiakenepisode ein Drama sei; nicht gemeint ist, daß in der Nacht, in der Odysseus seine Apologe vorträgt, die „Geburt der Tragödie" erfolgt sei, sondern: Vor allen Dingen darf nach dem Gesagten hier wohl mit voller Sicherheit die hervorragende Einheitlichkeit, die innere feste Geschlossenheit der Phaiakenepisode ausgesprochen werden. Wie sonst selten ist die Harmonie der Stimmung, des Kolorits, das völlige Verschmelzen der einzelnen Teile miteinander und dem Ganzen vom Epiker in so hohem Grade erreicht worden wie hier, wenn zunächst von den Apologen abgesehen wird. Man hält diese meistens für späteren Einschub, aber auch wenn sie als ursprünglicher Bestandteil der Komposition gedacht werden, erlitte der einheitliche Charakter der

letzteren keinen Abbruch. So schmerzlich die Erfahrungen auch großenteils sind, die Odysseus und seine Gefährten von Troja bis Ogygia oder Scheria machen, entbehrt die Schilderung doch fast nirgends entweder eines gewissen Humors oder einer sonnigen Heiterkeit, die von dem trüberen Hintergrunde der in Ithaka spielenden Gesänge scharf absticht. Alles ist gleichsam in den hellsten, zartesten Farben gehalten und auf heitere Wirkung berechnet. Wir hören von den schrecklichsten Unglücksfällen und lauschen doch mit frohem Behagen. Des Kyklopen Grausamkeit ist durch köstlichen Humor gemildert, die Anmut der Sirenen zaubert die reizendsten Bilder vor die Phantasie, und so fast bei allen Abenteuern. Die Vorstellung des hellschimmernden Mittelmeeres, der bunten Märchenländer und ihrer seltsamen Bewohner mutet durchaus heiter und traulich an, wie die Welt der arabischen Märchen. In demselben Ton aber ist die Erzählung des Phaiakenabenteuers gehalten; dieselbe sorgen- und reflexionslose Traumwelt umfängt uns, hier duften Gärten wie auf Ogygia, hier waltet das Wunder, wie an all den anderen Gestaden, die der Laërtiade anläuft. Das also spräche für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Apologe und des Phaiakenliedes. Schließlich gehört die Zeit in Scheria ebenso zu den Abenteuern des Odysseus, wie die Kyklopeia u. a. Gewiß gab es schon die Sagen der einzelnen Abenteuer und wahrscheinlich waren sie auch bereits vorher selbständig dichterisch bearbeitet worden; aber es ist denkbar, daß der Phaiakendichter sie bei einer Neubearbeitung oder Hineinarbeitung in seinen Sang der Grundstimmung seines Werkes anpaßte und überhaupt für seine Zwecke zuschnitt. Aber mit derartigen ästhetischen Urteilen ist nicht viel getan, und es erübrigt, reiflich zu prüfen, ob die Apologe ursprünglich im Phaiakenlied haben Aufnahme finden können, oder ob sie für späteren Zusatz zu halten sind. Die Frage ist, wie bekannt, oft erwogen, Gründe sind für beide Möglichkeiten angeführt worden. Ein Grund für die Einheitlichkeit sei gleich vorangestellt, ob er auch dem streng gräzistischen Leser am leichtesten ins Gewicht zu fallen scheint. Die Einführung der langen Erzählung und die ganze Komposition der Odyssee im engeren Sinn verraten eine erstaunliche Höhe künstlerischer Kompositionsgabe. In medias res

führt der Dichter und holt den Anfang, wie der Dramatiker in der Exposition, durch Erzählung des Helden nach. Ist das dem naiven Dichter des alten Epos zuzutrauen? Ein viel älterer Epiker hat es geleistet, lang ehe der erste Hexameter in griechischer Sprache erklang. Im Gilgameschepos erzählt mitten in der Darstellung der Ahnherr in breitester Ausführlichkeit sein Flutabenteuer, d. h. die Sonnenlegende in Form der Fluterzählung. Das Epos feiert nichts als den Sonnenheros Gilgamesch, der den Tierkreis durchwandelt. Inmitten des Weges lauscht er dem Bericht des Greises, der in anderer Form wieder die Flutlegende vorträgt. Man erkennt das Frühlingsgedicht von der Sonnenfeier, bei der natürlich der Greis, der Priester in der Gewandung des Gottes selbst auftritt und dessen Geschichte in eigener Person erzählt[1]. Das gehörte zum Epos, wie die Kultlegende zur Feier. Ist das Phaiakenlied das Frühlingslingslied, schildert es das Sonnenfest, die phaiakischen Ostern, die Auferstehung der Naturgottheit, so gehört der Hotar hinein, der die Legende von dem Leiden und der Erlösung des Jahresgottes vorträgt. Deshalb scheint wohl Odysseus der Rhapsode ein notwendiger Bestandteil des Liedes. Demodokos ist rein typisch und erzählt nichts auf das Fest Bezügliches. Odysseus ist der Hotar, der die große Erzählung bringt, er tritt gleichsam im Kostüm der Gottheit auf und erzählt in eigener Person. Uralte Überlieferungen schimmern hindurch, nur dies Durchschimmern solcher ältesten Zusammenhänge ist gemeint. Der Epiker fühlte das noch dunkel, von klarem Bewußtsein ist keine Rede. Man kann sich ein altes Schema derartiger Gedichte denken, die die Heimkehr des Gottes, aber auch das ihn begrüßende Fest schilderten und in diesem Fest wieder, gleichsam sich selbst bespiegelnd, den Hotar auftreten und seinerseits die Legende, kürzer und modifiziert, vortragen ließen. Wie das im Einzelnen gemeint ist, sucht der Abschnitt über die Kultlegende (o. S. 153) darzutun. — Was aber ist sonst gegen die Echtheit der Apologe geltend gemacht worden?

Neuerdings hat Jörgensen[2] die Art, in der die Götter in den

---

[1] Jensen, Keilinschr. Bibl. VI 230, Gilgamesch in der Weltliteratur I.
[2] Hermes 1904, 357 ff.

Apologen den Odysseus beschützen, und die Rolle, die Athene dabei spielt, genau untersucht und nicht ohne Wahrscheinlichkeit behauptet, daß die Erzählungen des Odysseus nie in dritter, sondern von vornherein in erster Person abgefaßt waren. Das stimmt nun trefflich zu dem eben Gesagten. Wenn nämlich Odysseus von sich selbst erzählt, so ist natürlich die Analogie zur Kultlegende wesentlicher. Der Heros schildert eben seine Leiden und seine Erlösung. Dann gehört dieser Teil auch in das Phaiakenlied hinein, mag auch der Umfang der Apologe allmählich entstanden sein, wie z. B. der späte Zuwachs der Nekyia zeigt. Ein fester Stamm wird von Anfang an geplant und vorhanden gewesen sein. Die ältesten Teile zu ermitteln, ist schwer und für uns zunächst unwichtig. Festhalten aber wird man, daß im Phaiakenlied, das eine Einheit für sich bildet, Odysseus stets als Erzähler auftrat. Die Fortsetzung, die er auf Alkinoos' Wunsch selbst anfügt, ist gleichsam bezeichnend für die allmähliche Entstehung dieser Gesänge.

Im Ganzen handelte es sich in diesem Kapitel um den Nachweis, daß einerseits in der Phaiakenepisode der Mythos vom Kalendergott besonders klar hervortritt, andererseits das Ganze das Fest des Gottes darstellt. Der Gott kehrt heim in seinen Tempel, eine Jungfrauenprozession findet statt, Feste werden veranstaltet, der astrale Ball steigt und fällt, der Hotar erzählt in der Maske des Gottes dessen Geschichte, sein Leiden wie seine Erlösung. Der feierliche Glanz aber, der auf diesen Gesängen ruht, und die fast ununterbrochene Reihe von Festschilderungen, die sie geben, spiegelt den alten Charakter der Kultlegende wieder. Wie der Dichter des Apollonhymnos in aller Kürze, schildert hier der Epiker in aller Breite die Einkehr des Gottes und die Reihe der ihm zu Ehren veranstalteten Feste. Zu diesen gehört vor allem der Vortrag. Der Gott tritt tatsächlich auf. Ein Agon zwischen ihm und dem heimischen Demodokos soll nicht angenommen werden. Aber der Widersacher fehlt trotzdem nicht, unmotiviert tritt er hervor, wie in den Apologen Eurylochos, hier Euryalos (mit absichtlichem Anklang?); der Wortkampf und der Wettstreit beginnen, der Lichtgott triumphiert, die Leiden des Gottes sind beendet, das Gute siegt. Der Stoff jeder hellenischen Tragödie in nuce ist hier gegeben.

Den Gott umschwärmen Jungfrauen mit Gesang und Spiel, ihn umschwärmen Ballspiel und alle Lustbarkeit. Das bukolische Element tritt bedeutsam hervor. So bildet dieser Teil der Odyssee eine Stufe auf dem Weg zum Drama. Alle Elemente sind vorhanden, der Sprecher, der Antworter, der Agon, der Festchor, der typische Inhalt; und wir kommen zum Schluß: Wir sehen hier die Tragödie erwachsen oder erwachen, nicht nur hier, aber für Hellas hier zum erstenmal. Darauf allein kam es aber an, den Festcharakter der Phaiakenepisode zu konstatieren und die ersten Regungen zur Geburt der Tragödie bei Homer nachzuweisen. Der sakrale Charakter ist längst dahin, ein rein weltliches Bild sehen wir, vor dem Fürsten enthüllt sich bei Gelegenheit des Festes ein glänzendes Gemälde, alle Pracht seines Landes breitet sich vor ihm aus, er lauscht bis in die sternige Nacht hinein dem lieblichen Redefluß des Gottes, an den er nicht mehr glaubt. Aus der Kultlegende im göttlichen Kostüm ist in der Zeit der Könige und Adligen das höfische Epos geworden. Die Könige und Adligen weichen dem emporstrebenden Volk, und siehe da — Dionysos, neu belebt, der Volksgott, von Mainaden und Seilenen umschwärmt, tanzt herein, das ganze Volk umjauchzt ihn, mehr als das Symbol seiner eigenen Freiheit, denn als den Gott; das freie Wort der neuen Kunst schallt von den Bühnen herab, und so ist auf dem Wege von der sakralen Kultlegende über das aristokratische Epos die Geburt der attischen Tragödie vollbracht.

Namen- und Sachverzeichnis.

Druck von Max Schmersow, Kirchhain N.-L.

475

